UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01141443 0
PQ
2003
Z5G65

Marivaux' Lustspiele

in

deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts.

Von

Victor Golubew.

Heidelberg 1904
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

Otto von der Pfordten:

1812.

Historisches Drama in fünf Aufzügen.

2. Auflage.

8°. geheftet 2 M., Leinwandband 3 M.

Friedrich der Große.

Historisches Drama in vier Aufzügen mit einem Nachspiel als Vorspiel.

8°. geheftet 2 M., fein Leinwandband 3 M.

Der König von Rom.

Historisches Drama in fünf Aufzügen.

8°. geheftet 2 M.

Mohammed.

Dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen.

8°. geheftet 2 M.

Michel Angelo.

Historisches Genrebild in einem Aufzuge.

Mit einem Textbild. 8°. geheftet 80 Pf.

Werden und Wesen des historischen Dramas.

gr. 8°. geheftet 3 M. 60 Pf., Halbfranzband 5 M. 60 Pf.

Fürst Bismarck.

Eine Gedenkrede zu seinem Tode.

8°. geheftet 50 Pf.

Madame Böck und Herr Eckhof
im
Bauer mit der Erbſchaft.

Marivaux' Lustspiele

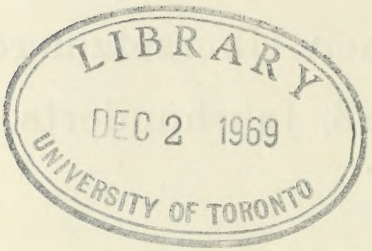
in

deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts.

Von

Victor Golubew.

Heidelberg 1904
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.



Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen, werden vorbehalten.

PQ
2003
Z5G65

Eine Geschichte des französischen Theaters in seiner Einwirkung auf die deutsche Dichtkunst ist noch nicht geschrieben, ebensowenig wie eine Geschichte der Übersetzungskunst in Deutschland.

Die Schwierigkeit dieser Aufgabe liegt wohl in der erdrückenden Fülle des Stoffes, dessen wissenschaftliche Bewältigung bei dem völligen Mangel an Vorarbeiten die Kräfte des Einzelnen übersteigt. Um die Lösung dieser Aufgabe zu ermöglichen, wird es wohl nötig sein, in einer Reihe von einzelnen Untersuchungen zuerst die Einwirkungen der hervorragenden französischen Dramatiker, soweit sie auf die Entwicklung des deutschen Theaters bestimmend waren, festzustellen und durch Herbeischaffen einzelner Bausteine das Material für das große, später von Berufenen aufzuführende Gebäude zuzuführen. Ein solches bescheidenes Ziel hat sich die vorliegende Arbeit gesetzt. Nachdem in den letzten Jahren die deutschen Übersetzungen Molières, Racines und anderer fran-

zösischen Dramatiker in einzelnen Monographien behandelt wurden, möchte ich den Versuch unternehmen, die Schicksale, die Marivaux' Lustspiele in ihren Verdeutschungen erlebt haben, zu untersuchen und die Wandlungen festzustellen, welche die feingeschliffene Form des französischen Originals bei ihrem Umgießen in den deutschen Sprachgeist erfahren hat. Mir kam es vor allem darauf an, zu konstatieren, welche Gesichtspunkte für den Übersetzer dem französischen Originale gegenüber bestimmend waren. Allgemeine Schlußfolgerungen aus dieser Feststellung zu ziehen, wäre bei einem einzelnen Autor zu gewagt. Dies wird erst auf Grund eines reicheren, von Einzelforschungen gegebenen Materials möglich sein.

Marivaux war für die Deutschen des 18. Jahrhunderts kein unbekannter Schriftsteller; seine Romane wurden geschätzt, seine Lustspiele gern gesehen, wenn auch ihr Einfluß auf die Gestaltung der deutschen Bühne hinter dem von manchem anderen französischen Autor zurückbleiben mußte. Einen Anhaltspunkt für die Beurteilung dieses Einflusses gewähren uns die zahlreichen Übersetzungen des Marivaux, deren Besprechung und Gliederung das eigentliche Thema unserer Studie bilden.

Wichtige Jahrzehnte deutscher Sprachentwicklung kommen für uns in Betracht. Mühevoll rangen die ersten Verdeutscher der „Marivaudages“ mit unüberwindlichen technischen Schwierigkeiten. Stellte doch Marivaux's biegsamer geschliffener Stil die größten Anforderungen an die, welche es wagten, ihn mit fremden Lauten wiederzugeben. Wer Joh. Chr. Krügers Marivauxbearbeitungen durchblättert, wird an Lessings Riccaut de la Marlinière erinnert. „O, was ist die deutsche Sprak für eine arme Sprak!“ Es sollte aber besser werden!

Der deutsche Sprachschatz wurde von Jahr zu Jahr reicher. Goethe und Wieland wirkten als Vorbild für den deutschen Übersetzer, dem bald ein glänzend ausgearbeitetes sorgfältig geprüftes Werkzeug zu Gebote stand!

Ich habe meiner Darstellung in Rücksicht auf ihre Aufgabe eine historische Ordnung gegeben Nur in wenigen Fällen, wo unmittelbare Beziehungen zwischen Bearbeitungen, die sich zeitlich nicht berühren, besprochen werden sollen, ist davon abgesehen worden.

Die Anregung zu dieser Arbeit verdanke ich Prof. Freiherrn von Waldberg, dessen wissenschaftliche Erfahrung und wohlwollender Rat mir jederzeit fördernd zur Seite gestanden. Herr Dr.

F. Walter hat mir in freundlichster Weise die Benutzung der Mannheimer Theaterbibliothek für meine Zwecke gestattet und erleichetrt. Prof. R. Schlösser in Jena verdanke ich den Nachweis eines Exemplars von Gotters „Falschen Entdekkungen“, den Herren Jean-Jacques Olivier (Paris) und O. Mendius (Heidelberg) einige wertvolle Notizen. Das Blatt, welches Frau Bök und Konrad Ekhof als Lise und Jürge in Marivaux' „Bauer mit der Erbschaft“ darstellt, ist eine Nachbildung des Kupferstiches IV in dem Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1776, dem sogenannten Reichardschen Theaterkalender.

Als Karoline Neuberin, dem Rate Gottscheds folgend, sich entschloß, regelrechte Übersetzungen der bekanntesten französischen Stücke auf ihre Bühne zu bringen, da konnten die meisten Originale nur in den Bibliotheken der Fürsten und Adeligen gefunden werden, deren Streben darauf ausging, sich fremde Bildung anzueignen. An den Höfen der deutschen Herrscher, der großen und der kleinen, wo die aus Frankreich stammenden Trauerspiele und Komödien ihren ersten Beifall ernteten, ist sicherlich auch Marivaux' Namen zuerst genannt worden. Mit einer großen Anzahl teils mehr, teils weniger berühmter Zeitgenossen kam er nach Deutschland, und es lag in der Natur seines Talentes, daß ihm bei weitem nicht der warme, ja begeisterte Empfang zuteil wurde, dessen sich Voltaire, Destouches und

später auch Nivelle de la Chaussée und Diderot rühmen konnten.

Er war eben ein dramatischer Sonderling. Man mußte sich ihm anpassen, sich an ihn gewöhnen. Es war leichter, ihn zu verkennen, die etwas gesuchte Ausdrucksweise seiner Marquisen, Chevaliers und Gräfinnen für unnatürlich zu erklären, seine Lustspiele im allgemeinen mit dem Begriffe des Langweiligen abzutun, als an der Hand des Dichters die zierlich, aber oft endlos gewundenen Wege seiner Intriguen abzuwandeln.

Friedrich der Große, der Schüler Voltaires in der Dichtkunst, fand kein Gefallen an Marivaux. In seiner *„Epitre sur les voyages“* an den Grafen Rottenburg[1] erwähnt er einen Richter, der nach Paris gereist war, um zu studieren, sich aber wenig Nützliches angeeignet hatte.

„Il a pris ses degrés et soutenu ses thèses
A l'Université des coulisses françaises;
De crainte, que Cujas ne gâta son cerveau,
Il ne lut que Mouhi, Moncrif et Marivaux.“

Im *„Singe de la mode“* finden wir ein ähnliches Urteil[2].

Anders dachte die Schwester des Königs, Markgräfin Friederike Sophie Wilhelmine von Bayreuth. Auch sie entwickelte ihre literarischen Neigungen unter dem Einflusse Voltaires, auch sie wechselte

geistvolle Briefe mit dem Verfasser der Henriade und der Zayre, und doch glauben wir annehmen zu dürfen, daß Marivaux in der waldumrauschten Bayreuther Eremitage günstiger beurteilt wurde als an der Tafelrunde von Sans-Souci. Eine Prachtausgabe seiner Werke schmückt noch heute die Bibliothek des Markgräflichen neuen Schlosses. Wir wissen auch, daß Sophie Wilhelmine, als sie ihre Tochter mit dem Herzog Karl Eugen von Württemberg vermählte, von französischen Schauspielern Marivaux' *„Jeu de l'amour et du hazard"* aufführen ließ als mütterliche Lehre für das scheidende junge Paar.

Aus analogen Gründen veranstaltete Kaiserin Maria Theresia von Österreich eine Aufführung der *„Mère confidente"*; in diesem Stücke sollte sich das innige Verhältnis widerspiegeln, das sie und ihre Lieblingstochter, Marie Antoinette, seit Jahren vereinigte, und das mit der Abreise der künftigen Königin nach Frankreich sich neue Formen schaffen mußte.

Es ist bezeichnend für Marivaux' dichterische Eigenart, daß seine Lustspiele namentlich an solchen Höfen aufgeführt wurden, wo Frauen das geistige Leben beeinflußt haben. Leider ist es uns nicht gelungen, den Namen jener deutschen Prinzessin zu

ergründen, die sich gern mit V. T. H. und T. O. S. unterzeichnete, und deren *Lettre à une amie* voll von feinsinnigen Bemerkungen zu gunsten Marivaux' in seinen *Oevres diverses*, 1765 abgedruckt worden ist.[3]

„Überall ist es die Liebe und nichts als die Liebe, was den ganzen Rahmen seiner dramatischen Gemälde füllt", lesen wir in einer vernichtenden Kritik von Prof. Jakobs.[4] Ja, die Liebe ist es gewesen, die das Talent eines Marivaux gestaltete, die gefühlte und die gedachte Liebe; wenn sich ein Berliner Kritiker aus Sulzers Schule aber dagegen auflehnte, ihr die Alleinherrschaft auf der Bühne zu überlassen, warum sollten es die Beherrscherinnen jener Residenzen getan haben, wo Dichtkunst und Musik das Zepter führten, wo man Jagd- und Schäferfeste feierte unter schattigen Kastanienbäumen, deren Laub kein Sonnenstrahl durchbrechen konnte?

Aber vielleicht war es gerade die Bevorzugung Marivaux' durch die Höfe, die ihn allmählich auch den weiteren Schichten des bürgerlichen Publikums wert machte. Und so sehen wir neben französischen Schauspielern sehr bald auch deutsche Wandertruppen, die für Verbreitung und günstige Aufnahme von Marivaux' Lustspielen sorgten.

Eine andere Welt umgibt uns hier. Kaufleute mit ihren Frauen, behäbige Ratsherren, Gelehrte, Studenten. Handwerker und Bauern sitzen dicht gedrängt im dunkeln, schlichten Zuschauerraum. Keine goldstrotzenden Barockornamente, keine gemalten Putten und Musen . . . Auf der Bühne, die nicht selten zu klein für Marionetten ist, — die Schauspieler einer wandernden deutschen Komödiantentruppe . . . Im Hintergrunde eine verblichene Dekoration, die sicher nicht von einem Pariser Künstler entworfen worden ist.

Karoline Neuber, mit dem sicheren Instinkte für den Geschmack ihres Publikums, scheint die Veranlassung zu den ersten nachweisbaren Übersetzungen von Marivaux' Lustspielen gegeben zu haben. Über deren Beschaffenheit können wir nichts Bestimmtes mitteilen, da uns nur die Theaterzettel erhalten sind.[5] Der Übersetzer ist nicht genannt. Ein Gottsched ist es sicher nicht gewesen. Wir werden vielmehr den Leipziger Diktator später als einen entrüsteten Gegner Marivaux' näher kennen lernen. Möglich ist es, daß die Übersetzungen von einem Mitgliede der Neuberschen Gesellschaft oder von mehreren herrührten, da sich der Mangel an guten Stücken damals sehr fühlbar machte und die Schauspieler

nicht selten gezwungen waren, selbst zur Feder zu greifen.

Im Jahre 1735, vom 8. April bis zum 5. Dezember, wurden von der Neuberin in Hamburg fünf Lustspiele von Marivaux gegeben, und zwar: „Die Sklaveninsel", „Die angenommene Sprödigkeit", „Die unbedachten Eidschwüre" je zweimal, „Die beiderseitige Unbeständigkeit" viermal und „Das verwirrte Spiel der Liebe und des Zufalles", welch letzteres sogar an fünf Abenden zur Aufführung gelangte; im ganzen sechzehn Vorstellungen von zweihundertundacht.[6]

Auch später waren Aufführungen von Marivaux auf der Neuberschen Bühne keine Seltenheit.

Es ist zu vermuten, daß der Beifall jener Abende zum größten Teile nicht der Silvia und dem Dorante, sondern Bourguignon und Arlequin, Lisette und Colombine galten, den liebenswürdig-ausgelassenen Vettern und Basen jener Spaßmacher des Südens, die wir auf Watteaus Gemälde, „Vertreibung der italienischen Komödianten aus Paris" dargestellt sehen, Figuren, die ja in etwas vergröberter Erscheinungsform den Deutschen nicht fremd waren.

Auf die Frage, ob in diesen Stücken der Harlekin überhaupt beibehalten worden ist, wollen wir

mit einem entschiedenen „Ja“ antworten. Man werfe nur einen Blick auf das Repertoire der Neuberin! „Der sterbende Cato“, „Das bärtige Frauenzimmer“, „Der verheiratete Philosoph“ von Destouches, „Der listige Herr Schnaphahn“, Trauerspiele von Corneille und Racine, „Harlekin, der ungeschickte Philosoph“, „Harlekin, die lebendige Uhr und verstellte Mumie“,[7] und eine buntschillernde Reihe anderer Harlekinaden, die gewiß den heiteren Beifall des Publikums in demselben Maße hervorriefen, in dem sie den Zorn eines Gottsched erregten! Mit der feierlichen Verbannung des Harlekin war es ja bekanntlich Caroline Neuberin überhaupt nie ganz Ernst gewesen, und wenn Gottsched 1740 befriedigt seinen Anhängern verkündigt, „daß man auf der Neuberischen Bühne weder den Harlequin, noch den Scaramutz, noch die andern Narren der Welschen mehr sieht oder nötig hat“,[8] so weiß Lessing im achtzehnten Stück der Hamburgischen Dramaturgie gerade das Gegenteil zu berichten.

Von einer näheren Besprechung des Verhältnisses der Neuberin und ihres Theaters zu Marivaux müssen wir absehen, da es uns an zuverlässigen Quellen mangelt. Ein viel umfangreicheres Material bietet uns eine andere Schauspielertruppe,

die den 15. Januar 1740 im Reithaus der Lüneburger Ritterakademie[9] ihre Eröffnungs-Vorstellung gab, und deren Prinzipal, ein früheres Mitglied der Neuberschen Gesellschaft, Johann Friedrich Schönemann hieß.

Schönemanns Bestreben war darauf gerichtet, die von Gottsched und der Neuberin eingeleitete Reform des deutschen Theaters weiterzuführen.

Daß auch er nicht immer den erhabenen Ton seines Leipziger Gönners einhalten konnte, und wenn es die Umstände geboten, ein „Reich der Narren“ oder einen „lächerlich ungeschickten Barbier“ vorstellen ließ, versteht sich von selbst. Man mußte immer mit einem Publikum rechnen, das erst erzogen werden sollte und mit kindlicher Ungeduld nach Staatsaktionen und Harlekinaden verlangte, wenn ihm die „gereinigten“ und „wohl eingerichteten“ Schauspiele der neuen Schule auf die Dauer unerträglich wurden. Treffend sagt J. Ch. Krüger[10]:

Der Narr ist allemal der Nötigste der Bühnen,
Der macht sie angenehm, der muß das Geld verdienen!

Zu den „ungereinigten“ Stücken, die Schönemann, ohne Rücksicht auf Gottsched zu nehmen, seiner Bühne zuführte, gehörten auch Lustspiele von Marivaux.

In dem Jahre 1753 war er mit 6 verschiedenen Stücken vertreten[11], während von Destouches 7, von Molière 5, von Regnard und Voltaire je 3 Stücke zur Aufführung gelangten. Kein unerfreulicher Vergleich für Marivaux!

Alle von Schönemann gespielten Bearbeitungen des Marivaux sind bis auf eine, „Die neue Probe", im Druck erschienen. Übersetzer waren Joh. Chr. Krüger, A. G. Uhlich und Konrad Eckhof.

Die Übersetzungen von Krüger erschienen in zwei Bänden[12], 1747 und 1749. Der volle Titel ist: Sammlung / einiger / Lustspiele / aus dem Französischen / des Herrn von Marivaux / übersetzt. / Hannover / Bey Joh. Adolph Gerckens sel. Witwe. / 1747. Der Titel des zweiten Bandes unterscheidet sich außer dem Druckjahr noch durch den Namen des Verlegers, der hier Johann Christoph Richter heißt. Krüger selbst hat seinen Namen nicht angegeben; aber wir haben keinen Grund, seine Autorschaft in Frage zu stellen, da uns Zeugnisse von Lessing[13], Chr. H. Schmid[14] und Löwen[15] vorliegen.

Jeder Band enthält sechs Lustspiele, und zwar, der erste:

„Das Spiel der Liebe und des Zufalls" *(Le Jeu de l'amour et du hazard)*, „Der Betrug der Liebe"

(La Surprise de l'amour), „Der andere Betrug der Liebe" *(La seconde surprise de l'amour)*, „Der durch die Liebe gewitzigte Arlequin" *(Arlequin poli par l'amour)*, „Die Sklaveninsel" *(L'Isle de Esclaves)*, und „Der Bauer mit der Erbschaft" *(L'Heritier de village)*.

Im zweiten Bande sind enthalten: „Die beyderseitige Unbeständigkeit" *(L'inconstance mutuelle)*, „Das falsche Kammermädchen, oder der gestrafte Betrüger" *(La fausse suivante ou le fourbe puni)*, „Der bekehrte Petitmaitre" *(Le Petitmaitre corrigé)*, »Die Insel der Vernunft oder die kleinen Leute" *(L'Isle de la raison, ou les petits hommes)*, „Der unvermuthete Ausgang" *(Le Denouement imprévu)*, und „die Wiedervereinigung der Liebesgötter" *(La Réunion des amours)*.

Bemerkenswert sind die Vorreden Krügers. Sie spiegeln nicht nur den Dichter selbst in seiner etwas unruhigen und verbitterten Lebensanschauung sondern auch die Zeit wieder. Einer eingehenden Betrachtung hat sie Wilhelm Wittekind unterzogen, in seiner Monographie[16] über Krüger, S. 105 ff. Wir berühren daher nur das Wichtigste im Anschluß an Wittekinds Ausführungen.

Ein Schriftsteller, der es wagte, den Harlekin auf der von Gottsched so streng behüteten deutschen

Schaubühne wieder erscheinen zu lassen, mußte vor allem die Bedenken des Publikums, besonders der „Frauenzimmer und Standespersonen“ wegräumen. Es galt den Beweis zu erstatten, daß sein französischer Schützling nicht die geringste Freude an jenen „Rasereyen“ zu Tage lege, „womit die Possenspieler bisher unter der Gestalt des Harlekins in den sogenannten Müllermägden, Reiche der Todten, Papinianus, Thomas Morus, und wie sich die Meisterstücke der theatralischen Ungereimtheit alle nennen, belustigt haben“. Seinen Harlekin weiß Krüger als ein gesittetes, ja mehr als das, als ein edles Wesen darzustellen. Schon seine aristokratische Herkunft verlangt gebührende Achtung. „Diese Bezauberung der Sinnen, welche, wenn sie zugleich lobenswürdige Triebe rege macht, der Hauptzweck eines Schauspiels ist, und welche niemals zu groß seyn kann, wenn sie eben so gut ist, munterte den Marivaux, de l'Isle, Branchame, Allainval und andere witzige Köpfe in Frankreich auf, sich die bezaubernde Masque des Arlequins zu Nutze zu machen, dem Ungeheuer Natur und gute Eigenschaften zu geben und das menschliche Herz gleichsam zu betrügen, daß sie es durch die äußerliche Ausschweifung anlockten, und durch die innerliche Natur und Wahrheit beschämten und zu edlen Trieben anreizten.“

Man könnte glauben, es handle sich eher darum, dem braven, empfindsamen Harlekin des Florian eine Lobrede zu halten, als dem „buntfleckigten“ ungezwungenen Helden des *Hôtel de Bourgogne* Einlaß und Freunde in Deutschland zu gewinnen. — Auch der Antike wird an rechter Stelle gedacht. Ist die Art der Harlekine nicht schon in dem Sosias des Plautus und des Terenz enthalten? Aus den gleichen Anschauungen heraus schrieb Lessing nach zwanzig Jahren,[17] bei Gelegenheit einer Aufführnng von Marivaux' „falschen Vertraulichkeiten“: „Warum wollen wir ekler, in unseren Vergnügungen wähliger und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit etwas anders als der Harlekin?“ Lessing muß an dieser Stelle sich nicht nur Justus Mösers Verteidigungsschrift sondern auch Krügers Vorrede vergegenwärtigt haben. Seine Marivauxübersetzung kannte er noch von Leipzig her.

Nachdem Krüger noch den Lustspielen in drei Aufzügen ein Wort der Verteidigung gewidmet, greift er, um seinen Gründen ein plastisches Gepräge zu geben, zu einem, übrigens etwas gezwungenen

Vergleich. „Man stelle sich zwey Werke der Bildhauerkunst vor, eines, dessen Materie Gold, und ein anderes, welches nur aus einem geschickten und harten Holze geschnitzt ist; das Gold, wollen wir setzen, ist in die Hände eines eben nicht viel versprechenden Lehrlings gerathen, und das Holz in die Hände eines vortrefflichen Meisters, folglich können sich in dem letzteren alle Schönheiten der Nachahmung so bewunderungswürdig vereinet finden, daß das Vergnügen eines Kenners bis zur Entzückung getrieben wird. Harpagon und ein edler Liebhaber der Kunst sollen sich jeder eines von diesen Werken eigentümlich machen; wie leicht ist der Ausgang dieser Wahl zu errathen!“ Nicht nur „der Ausgang dieser Wahl“, auch die Persönlichkeit war leicht zu erraten, auf die Krüger den ganzen Vergleich gemünzt hatte. „Harpagon“ erhob auch bald darauf seine kritische Stimme. „In der Vorrede“, heißt es in Gottscheds Neuem Büchersaal,[18] „sucht uns der Übersetzer durch des Marivaux Beyspiele wiederum den närrischen Harlekin und Stücke von drey Aufzügen beliebt zu machen, nachdem wir kaum gelernt haben, daß man sich nach dem Exempel der Alten und der guten französischen Bühne, ohne dieses Unding in der Natur behelfen und dem Horaz gehorchen könne, der durch-

aus fünf Aufzüge verlangt . . . .“ Zum Schlusse wird Krüger Gleiches mit Gleichem vergolten. „Doch wie es Meister gegeben hat, die sich eine Ehre daraus machten, den Tempel der Diana in sehr vieler Zeit aufzubauen: also fand sich auch endlich ein Demetrius, der die seinige darin suchte, daß er solch ein Wunder der Welt in die Asche legen konnte.“

Gottscheds Ärger ist begreiflich. Hatte doch Krüger noch vor kurzem ihm in gefeilten Alexandrinern Lob gespendet[19] und dabei Harlekin, Hanswurst und „Spadonisten“ mit Verachtung abgetan. Jetzt mußte er es sogar dulden, daß sein früherer Anhänger am Schluß der Vorrede seine nach damaligen Begriffen ungewohnte Forderung eines geschichtlich-treuen Bühnenkostüms als lächerlich verwirft, und an Harlekins buntem Gewande nicht den geringsten Anstoß zu nehmen behauptet. Nach wenigen Jahren sollte es Gottsched erleben, daß Krüger die deutsche Bühne mit einem Original-Krispin beschenkte, vielleicht erst von Marivaux dazu ermutigt.

Der Inhalt der anderen Vorrede ist von geringerem Interesse; das Publikum bekommt eine scharfe Lektion zu hören für geringe Teilnahme an dem Bestreben des Übersetzers; es folgen eine kurze Erörterung über Zweck und Mittel der Ko-

mödie und einige Bemerkungen über Marivaux und die Rolle, die er als „angenehmer Gesellschafter“ in Deutschland spielen könnte.

Schon die beiden Vorreden erwecken in uns gewisse Bedenken. Etwas von der steifen schwerfälligen Manier des 17. Jahrhunderts scheint ihnen anzuhaften. Störend wirkt auch das Polemische, der aufdringliche, gereizte Ton. Wir müssen den Gegensatz zwischen Marivaux und seinem Übersetzer scharf ins Auge fassen, um Krüger gerecht zu werden.

Der erste, der vornehme Pariser Weltmann, etwas zurückhaltend und gesucht in seinem Wesen, witzig und höflich in seinen Worten. Ein Künstler der Selbstbeherrschung, der gleichsam jede unvermutet aufwallende Gemütsbewegung unterdrückt, um nicht eine neben ihm stehende Rokokovase durch einen heftigen Stoß zu zerschlagen oder ein chinesisches Teekännchen fallen zu lassen, das er gerade aus den Händen einer Dame empfangen hat! Im Verkehr mit Schauspielern eher Mäcen als der auf gute Einnahmen bedachte dramatische Autor. Ein stolzer Sonderling, wenn es sich um das Publikum, um Kritiker und Kollegen aus der Académie Française handelt .... Ein Freund und Schützling der Frauen .... und dagegen Johann Christian Krüger!

Ein ruheloses Wandern, vorbei an den Rosenhecken und Blumenbeeten der Reichen . . . . Das Ungewisse, das Ungeregelte einer Schauspielerexistenz; zuweilen Mangel an dem Notwendigsten. „Seine Arbeiten als Acteur, die ihm eigentlich Brot schaffen mußten, raubeten ihm zu viele Stunden. Hierzu kam noch diese Beschwerlichkeit, daß er, um ein bequemeres Auskommen zu haben, oft Uebersetzungen für das Theater besorgte, denen man die Eilfertigkeit und den Hunger nach Verdienst leicht ansehen kann.“ [20]

Wenn Marivaux seine Lustspiele mit der ruhigen Sorgfalt und der beschaulichen Selbstkritik eines wohlhabenden Kunstfreundes niederschrieb, so war Krüger gezwungen, schnell und viel zu schaffen. Übermüdung und Not sollen sein frühes Ende herbeigeführt haben. Konnte Krüger unter diesen Umständen seiner Aufgabe gewachsen sein?

Es fragt sich aber auch, ob Krüger in günstigeren Lebensverhältnissen ein guter Marivauxübersetzer geworden wäre. Sein angeborenes Talent scheint ihn zu dem Derbkomischen, zum holländischen Genre hingezogen zu haben. Krügers Originallustspiele sind von einer Gattung, die Marivaux kaum kannte. Seine Landgeistlichen, seine Kandidaten atmen eine Luft, in der die zarten

Silouettenmenschen des Parisers geradezu ersticken würden. Molière stand Krüger näher.

Fassen wir die Übersetzung selbst näher ins Auge.

Vor allem ist hervorzuheben, daß Krüger bis auf wenige Ausnahmen davon absah, die Stücke u nationalisieren. Die „Marquisinen", Martons, Lubins und Trivelins bewegen sich, bis auf die ihnen etwas ungeläufige Sprache, frei uud ungezwungen auf deutschem Boden; auch Harlekin hält, der Vorrede entsprechend, ein Incognito für unnötig, wenn nicht Krüger gerade auf den Einfall kommt, ihn in Nachahmung der Neuberin „Hänschen" zu taufen und damit sein buntes Jäckchen durch ein weißes zu ersetzen.

„Wenn ein Drama eines fremden Volkes zum Zweck der Aufführung in eine andere Sprache übertragen wird, und es sind in ihm so wenig historische, geographische, politische, nationale oder realistische Beziehungen vorhanden wie in denen Marivaux', so muß es erstes Streben des Bearbeibeiters sein, alles zu unterdrücken, bzw. zu ändern, was in dem Zuschauer die Erinnerung an die fremde Herkunft des Dramas wachrufen könnte. Vor allem sollten die Eigennamen durch solche des eigenen Landes ersetzt werden, an Stelle der fremden Sitten und Verhältnisse die einheimischen

treten. In diesen Punkten ist Krüger nicht konsequent, meist jedoch trägt er solchen Forderungen keine Rechnung. Wie störend es klingt, wenn in dem verdeutschten Drama fortwährend Namen wie Trivelin, Lisimon, Géronte und ähnliche vorkommen, dafür hat er wenig Empfindung.“[21]

Diese Ansicht Wilhelm Wittekinds ist zu bestreiten. Sind wirklich bei Marivaux so wenig „historische, geographische, politische, nationale“ und „realistische“ Beziehungen vorhanden, daß seine Stücke sozusagen ein kosmopolitisches Gepräge aufweisen?

Eng war der Umkreis, den sich Marivaux für sein dramatisches Schaffen gezogen hat. Hier aber war er sich selbst und seiner Heimat, Paris, treu geblieben. Wenn wir durch aufmerksames Lesen den leichten Schleier zu durchdringen suchen, der gleichsam über jedem Lustspiel von Marivaux ausgebreitet ist, so gewahren wir eine Welt, die der Geschichtskundige sofort als „Paris unter dem Regenten“ bezeichnen wird. Junge Frauen, bei denen Herz und Verstand sich die Wage halten, deren Liebe sich in metaphysisches Geplauder auflöst, wie man es damals so oft bei M^me^ de Tencin, bei M^me^ de Lambert vernehmen konnte; durch Geldspekulationen ruinierte Edelleute, zu deren

Sippe Marivaux ja selbst gehörte; Prinzen, die Swift und Fontenelle gelesen haben; reiche Pächter, die gerne in verwandschaftlichen Beziehungen zu dem Schlosse stehen würden — es mag die Herrin oder ihre Vertraute sein; — endlich die Diener, schlaue und gesprächige Gesellen, die man nicht allzuselten bedenkliche Gleichheitsgedanken äußern hört, — Vorboten des Jahres 1789, wie manche Literarhistoriker behaupten . . . . Wer Marivaux näher kennt, der empfindet es unangenehm, wenn als Schauplatz der Handlung Wien oder eine andere deutsche Stadt angegeben oder angenommen wird. Es ist etwas Gewaltsames darin. Es wirkt jedenfalls natürlicher, wenn es Ausländer sind, die sich in fremden Umgangsformen auf der Bühne ergehen und eine fremde Sprache der Liebe und der Bildung sprechen, als wenn man eine Frau Wohlgesinnt oder einen Baron Treulieb französische Gefühle und französische Gedanken äußern hört. Man versuche den „jungen Gelehrten“ nach Paris zu verpflanzen! Dieses Lustspiel ist in der Form abhängig von fremden Mustern, unter anderen auch von Marivaux, es ist weniger selbständig als die Lustspiele des letzteren; und doch, wer würde die mannigfachen Beziehungen zu Leipzig und dem Dichter selbst in Abrede stellen!

Was die Fremdnamen betrifft, die dem klassisch-französischen und dem italienischen Theater entstammen, so klingen sie unangenehm für unsere Ohren; das damalige Publikum, das deutsche so gut wie das Pariser, nahmen geringen Anstoß daran. Konnte doch Lessing ohne Bedenken einen Damis und einen Chrysander neben einem deutschen Anton auf der Scene erscheinen lassen . . . . Auch ein Lelio kommt bei ihm vor.

Krügers Sammlung fängt mit einem Lustspiel an, das sich lange auf dem Repertoire der deutschen Bühnen gehalten hat. „Das Spiel der Liebe und des Zufalls" heißt es hier. Wir haben ihm einige charakteristische Stellen entnommen, um sie mit dem Originale zu vergleichen. Die handelnden Personen sind dieselben geblieben: Herr Orgon, Mario, Silvia, Dorante, Lisette, Bourguignon (Arlequin), ein Lakai. Der Schauplatz ist Paris.

Silvia und Lisette eröffnen die Handlung. Hier ist Krüger mit besonderer Gewissenhaftigkeit zu Werke gegangen, und die Übersetzung ist sorgfältig.

Silvia.

Aber, sage mir einmahl, worinn mengest du dich? Warum bürgest du für meine Empfindungen?

Lisette.

Weil ich glaubte, daß in diesem Falle ihre Empfindungen den Empfindungen der ganzen Welt ähnlich seyn würden. Ihr Herr Vater fragte mich, ob es ihnen wohl lieb seyn würde, wenn er ihnen einen Mann gäbe, ob sie sich darüber freuen würden; ich antwortete ihm: Ja. Die Frage brachte es auch nicht anders mit sich, denn außer ihnen ist vielleicht kein junges Frauenzimmer auf der Welt, von welcher dies Ja nicht wahr wäre, das Nein ist in diesem Falle gar nicht natürlich.

Die Worte klingen etwas unbeholfen. Unschön wirkt die Wiederholung des Wortes „Empfindungen"; ebenso das zweimalige „in diesem Falle". Der Sinn ist richtig wiedergegeben. Die entsprechende Stelle des Originals lautet:

Silvia[22].

Mais, encore une fois, de quoi vous mêlez-vous? Pourquoi répondre de mes sentimens?

Lisette.

C'est que j'ai cru que dans cette occasion -ci vos sentimens ressembleroient à ceux de tout le monde. Monsieur votre père me demande si vous êtes bienaise qu' il vous marie; si vous en avez quelque joye. Moi, je lui réponds qu' oui; cela va tout de suite; et il n'y a peut-être que vous de fille au monde, pour qui ce oui-là ne soit pas vrai: le non n'est pas naturel.

Wir überspringen eine Seite.

Lisette.

On dit que votre futur est un des plus honnêtes hommes du monde ; qu'il est bien fait, aimable, de bonne mine ; qu'on ne peut pas avoir plus d'esprit ; qu'on ne sauroit être d'un meilleur caractère: que voulez-vous de plus? Peut-on se figurer de mariage plus doux, d'union plus délicieuse?

Krüger wird hier etwas unsicher; er sucht nach Ausdrücken, findet aber nicht das richtige.

Lisette.

Man sagt, ihr Bräutigam soll einer der gesittetsten Leute von der Welt seyn, ein wohlgemachter, liebenswürdiger Mensch, der eine gute Miene hat, der jedermann am Verstande übertrifft, dessen Gemütsart nicht besser seyn kann. Was wollen sie mehr? Kann man sich wohl eine angenehmere Ehe, eine ergötzlichere Vereinigung im Bilde vorstellen?

Zuweilen verzichtete Krüger darauf, den Sinn des Französischen wiederzugeben. „*Hélas!*“ seufzt Marivaux' verliebter Arlequin mit Lisette plaudernd: „*quand vous ne seriez que Perette ou Margot, quand je vous aurois vu le martinet à la main descendre à la cave, vous auriez toujours été ma Princesse*“. Krüger übersetzt: „Ach! wenn sie auch noch so

geringer Herkunft wären, wenn ich sie auch in der Küche hätte bey dem Scheuerfasse stehen sehen, so würden sie doch allezeit meine Prinzessin gewesen seyn.“ Krüger hat hier nicht eigentlich gefehlt, da der Dialog durch diese Aenderung nicht verunstaltet ist. Eine geradezu groteske Wirkung wird aber an einer anderen Stelle (3. Akt, 6. Scene) erzielt.

Arlequin, der bisher den Herrn gespielt hat und sich das Herz von Lisette erobert hatte, muß darauf sinnen, seinen wirklichen Stand zu entdecken. Der Augenblick ist peinlich!

Lisette.

Achevez donc. Quel est votre nom?

Arlequin.

Mon nom! (a part) Lui dirai-je que je m'appelle Arlequin? Non: cela rime trop avec coquin.

Lisette.

Eh bien?

Arlequin.

Ah Dame! il y a un peu à tirer ici? haïssez vous la qualité de soldat?

Lisette.

Qu' appelez-vous un soldat?

Arlequin.

Oui, par exemple, un soldat d'antichambre.

Lisette.

Un soldat d'antichambre ! ce n'est donc point Dorante à qui je parle enfin ?

Arlequin.

C'est lui qui est mon Capitaine.

Lisette.

Faquin.

Arlequin (à part).

Je n'ai pu éviter la rime.

Krüger vermeidet den Namen Arlequin. Der Diener heißt Bourguignon, wie Dorante in seiner Verkleidung. Gewisse Schwierigkeiten in betreff der Reimwörter werden dabei auf eine nicht gerade geschickte Art überwunden.

Lisette.

Machen sie ein Ende daraus, wie ist ihr Name?

Bourguignon.

Mein Name — — (beyseite) Ob ich es ihr denn sage, daß ich Bourguignon heiße? nein, darauf würde sie den Augenblick Hurensohn reimen können.

Lisette.

Nun?

Bourguignon.

Ach der Henker, es giebt etwas zu bedenken dabey! Hassen sie den Stand eines Soldaten?

Lisette.

Was nennen sie einen Soldaten?

Bourguignon.

Ey, zum Exempel, einen Soldaten aus dem Vorgemach.

Lisette.

Einen Soldaten aus dem Vorgemach! so ist es also nicht Dorante, mit dem ich rede?

Bourguignon.

Der ist mein Hauptmann, und giebt mir Lohn!

Lisette.

Coujon!

Einige andere charakteristische Beispiele, die wir den beiden Bänden der Sammlung entnommen haben, mögen uns Krügers Übersetzungstechnik verdeutlichen helfen.

Wie wir gesehen haben, ist der Übersetzer darauf bedacht gewesen, eine möglichst wortgetreue Verdeutschung zu bieten; wo sie von dem Originale abweicht, war es entweder aus Unkenntnis der französischen Sprache oder aus Unmöglichkeit, den adäquaten Ausdruck zu finden. Zahllose Gallizismen waren bei dieser Methode nicht zu vermeiden, und wir können ohne Übertreibung Krügers Sprache nicht als Deutsch, sondern als übersetztes Französisch bezeichnen. Diese Gallizismen,

solange sie sinngemäß übertragen waren, wirkten zwar fremdartig, waren aber an und für sich nicht störend für das Verständnis des Stückes.

Wenn Krüger: *„prendre la nature à la lettre“* mit „die Natur nach dem Buchstaben nehmen“ übersetzt, oder für *„tendres langueurs“* — „zärtliche Verschmachtungen“ schreibt, so wußte jedermann, was damit gemeint war. Einen unangenehmen Eindruck mußte es aber auf den Zuschauer machen, wenn Krügers Trivelin eine auf Liebesabenteuer ausgehende Fee folgendermaßen anredet: „Sie ziehen sich wie eine Buhlerin an, und in einem ihrer großmütigen Verachtung der Ehre würdigen Putze . . .“[23], während es im Französischen heißt: *„vous êtes en habit de conquête et dans un attirail digne du mépris généreux que vous avez pour la gloire . . .“* Man denkt unwillkürlich an einen späteren Übersetzer des Marivaux, K. Pfeffel, der sich über die Schwierigkeiten beklagte, die eine Umkleidung der französischen Kokette in deutsche Tracht fast unmöglich machten.

Die Sprache der Liebe, des galanten Scherzes, der zärtlichen Andeutungen und Ahnungen, mit einem Worte, die Sprache des Rokoko war zu Krügers Zeiten in Deutschland noch nicht in ihrer Blüte. Schwer fällt es ihm, die Toilette einer

Pariser Schönen deutsch zu beschreiben. „*Voyez les ajustements: juppes en lanternes, coëfure en clocher, coëfure sur le nez, capuchon sur la tête, et toutes les modes les plus extravagantes (La Surprise de l'Amour, I. Acte, II. Scene)* . . . Krüger übersetzt: „Man betrachte nur ihren Putz, die Schnürbrust, das fliegende Oberkleid, den kurzen Kopf, die Kopfzeuge mit Flügeln, den weiten Fischbeinrock, leget die allerausschweifendste Mode einem Frauenzimmer an" u. s. w. Unbeholfen ist bei Krüger auch die Art, in welcher die Sklavin Cleanthis (die Sklaveninsel 4. Auftritt) die Launen ihrer Herrin beschreibt: „zu einer andern Zeit will ich euch noch sagen, aus was Ursachen sich die Madame oft der prächtigsten Kleider enthalten hat, damit sie sich einen Nachthabit anlegen können, welcher ihre Leibesgestalt auf eine zierliche Weise an den Tag legt. Diese Kleidung ist noch ein besonderer Kunstgriff; man sollte zwar sagen, daß ein Frauenzimmer, welches einen solchen Nachthabit an hat, am allerwenigsten darum besorgt wäre, sich sehen zu lassen; allein, es verhält sich ganz anders, denn man wirft sich da in ein kleines, appetitliches Corset, man zeigt auf solche Art seine schöne natürliche Leibesgestalt, und sagt dabei zu den Leuten: Betrachtet einmal meine Annehmlich-

keiten, das sind meine eigenen. Und auf einer andern Seite will man wieder zu ihnen sagen: was haltet hir wohl von meiner Kleidung? ist nicht alles ganz schlecht und einfältig? es ist doch nicht das geringste buhlerhafte in meinen Sachen.“ Man vergleiche damit das Original: *„une autre fois je vous dirai comme quoi Madame s'abstient souvent de mettre de beaux habits, pour en mettre un négligé qui lui marque tendrement la taille. C'est encore une finesse que cet habit — là, on diroit qu' une femme qui le met ne se soucie pas de paroitre: mais à d'autres; on s'y ramasse dans un corset appetissant, on y montre sa bonne façon naturelle; on y dit aux gens: Regardez mes graces, elles sont à moi celles — là; et d'un autre côté on veut leur dire aussi: voyez, comme je m'habille; quelle simplicité! il n'y a point de coquetterie dans mon fait.“*

Das Wort *„coquetterie“*, das bei Marivaux nicht zu den seltensten gehört, hat Krüger viel Mühe gemacht; er übersetzte es mit „buhlerhaftes Benehmen“, die *„Coquette“* verdeutschte er gern mit „buhlerisches Frauenzimmer“; später, im zweiten Teile seiner Sammlung hat Krüger dieses Wort, übrigens unübersetzt ins Deutsche übernommen.

Einen plastischen Gegensatz zu der Sprache des

gepuderten Liebesgottes bilden die Schimpfwörter, welche bei Marivaux ein kleines Lexikon für sich beanspruchen könnten. In Lustspielen, die dem italienischen Geschmack entsprachen, wo Harlekin und seine Genossen nicht die letzten Rollen spielten, konnte es nach damaligen Begriffen nicht anders sein. Sogar Stockschläge in großer Anzahl waren gestattet, doch machte der vornehm denkende Marivaux davon selten Gebrauch. Man flucht und wirft sich grobe Schimpfnamen an den Kopf ohne zur Pritsche oder zum Stock zu greifen. *Parbleu! Morbleu! Malepeste! Faquin!* u. s. w. . . . Krüger wird hier nicht verlegen und übersetzt „*Benêts*“ mit „einfältige Tröpfe“, „*Malepeste*“! mit „der Donner!“, „*Butord*“ mit „Eselskopf“. Schließlich scheint ihm doch der Vorrat und vielleicht auch die Geduld ausgegangen zu sein, und er greift zum stereotypen „der Henker!“ Unangenehm klingt es, wenn er dieses häßliche Wort an Stelle von einfachen Beteuerungen, wie „*ma fois*“ und „*Dame*“ anwendet.

Eine besondere Stelle in Krügers Sammlung nimmt die Übersetzung des „*Heritier de village*“ ein, — „Der Bauer mit der Erbschaft“. Hier war Krüger in seinem Elemente. Launig und ungezwungen fließt der Dialog. Die vier Bauern-

gestalten — Krüger läßt sie plattdeutsch sprechen — stehen in ihrer derben Natürlichkeit Blaise und Claudine, Colin und Colette nicht nach. Die Wirkung wird durch einige Versehen und Ungenauigkeiten, die leicht von dem Darsteller beseitigt werden können, nicht geschwächt. Es ist eine Dorfszene, mit Scheunen, Ulmen und einem herrschaftlichen Schlosse im Hintergrunde, auf Meissner Porzellan gemalt . . .

Jürge.[24]

Hör Lise! ik bün tein Jahr in de Stadt wesen, ik. Ik kenn de Welt, ik will die lehren, ik, wie du die opföhren must; wie sünd nu rieke Lüde, dat must du die wohl maarken.

Lise.

Dat is recht leeve Mann, man mut't sik wohl smekken laten.

Jürge.

Dat is noch nich noog Fro, dat man't sik wohl smeken lät, man mut ook arige Maneeren hevven.

Lise.

Freelik! un fört erste war ik mie eenen Tabbert van Borcad maaken laten, un mie Demanten köpen, un een Parlen Halsband; du kannst die nah advenant ook wat köpen.

Jürge.

De Borcad, de Parlen un de Demanten maaken es noch nich ut, wat ik meene, de warst du in Oeberfloot hevven; ik war mie ook Gold op mienen Rok stetten laten. Ik hev all eenen fienen Hood un eenen Rok by'n Kleederseller köft, den war ik so lange antrekken, bed miene gansse Ikkepage fartig is. Ik will man seggen, dat de Koopmann un de Snieder dat alles bereeden; överst de Ehre, de Hoffart un de Verstand bereeden dat anner.

Lise.

De Ehr? o darvan kann ik noch wohl eenen annern wat tokommen laten.

Jürge.

Dat kann wohl syn. Unnerdessen kann man düsse Waare nich verköpen; överst verlehren kann man se noog.

Lise.

O ik war se wedder verköpen noch verlehren.

Jürge.

Dat is good! Man ik spreeck nich van de Gewetensehre: denn wat de anlangt, so must du tofreeden syn, dat du se heemlik im Harten hest; du kannst veel hevven, Man du must die so veel nich marken laten.

Lise.

Wat? ik mut mie so veel nich marken laten? ik sall mie miene Ehr nich marken laten?

Jürge.

I tum Düvel, du versteihst mie nich, ik will man seggen, dat du die nich stellen must, as wenn du nich veel wärst, du must eene free Opföhrung an die nehmen, du must eene slampige Döget hevven, du must kummode Gebehren bruken, de nich unehrbar un nich ehrbar sind; du must dohn, as wenn du alles verstündst, must op alles antworden, över alles haseleren.

Wir sehen es, Krüger konnte, wo der Charakter des Stückes es verlangte, seiner Übersetzung ein heimatliches Gepräge geben! Von dem Vorwurf, er habe zu geringen Wert auf das Nationalisieren seiner Bearbeitungen gelegt, möchten wir ihn gerne, aus den schon früher angeführten Gründen, befreit wissen.

„Der Bauer mit der Erbschaft“ wurde von Schönemann oft zur Aufführung gebracht. In Hamburg gehörte er, neben Borkensteins „Bookesbeutel“ zu den beliebtesten Theaterstücken. Noch 1767 konnte Lessing dieses Lustspiel als „Ware für den Platz“ bezeichnen. — „Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire lassen

uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen, und die naive Bauernsprache gibt allem eine eigene Würze.“ [25]

In seiner deutschen Fassung hat Marivaux' *„Heritier de village“* durch seinen natürlichen Ton, seinen gesunden, kräftigen Humor eine Richtung anbahnen geholfen, die dem französischen Schematismus gegenüber ein inneres Bedürfnis nach freiem, ungezwungenem Schaffen erstrebte, und die in Heinrich von Kleists „Zerbrochenem Kruge“ ihre erhabene Vollendung erhielt.

Glänzend soll Konrad Ekhof in der Darstellung des Jürge gewesen sein.[26] Unübertrefflich war sein Plattdeutsch! Bekannt ist die Anekdote vom Bauer, den Ekhofs Spiel in solch ein Staunen versetzt hatte, daß er seinen Nachbar auf der Galerie fragte: „wo tom Düwel hewwt de Lüde den Buern herrenohmen?“

Ekhof war auch stolz auf diese Rolle. Noch im vorgerückten Alter spielte er sie gern. Als Friedrich Nicolai, Musäus und der Buchhändler Mylius Ekhof eines Tages in Weimar einen Morgenbesuch abstatteten[27], gab er ihnen, nach einem Monologe aus Cronegks Codrus und der Szene des Wiedersehens aus Voltaires Zayre, — noch seinen plattdeutschen Bauern zum Besten, was von der

heitersten Wirkung gewesen sein soll. Reichards Theaterkalender 1776—1777 bringen sein Bildnis als Jürge. Vielleicht hat diese Glanzrolle Ekhof veranlaßt, in einer Bearbeitung der „Blinden Kuh“ von Dancourt den Gärtner Mathurin ein vollendetes Plattdeutsch sprechen zu lassen, obwohl sich die Handlung in Frankreich abspielt.[28]

Bei der Übertragung von *„L'Isle de la Raison“* in die deutsche Sprache sah sich Krüger genötigt, das Vorspiel umzuarbeiten. Marivaux führt uns einen Marquis vor, der, von einem Chevalier begleitet, sich ins Theater begibt. Wir belauschen ein Gespräch im Foyer der Comédie Française. Der Marquis möchte gern erfahren, ob das neue Stück in irgendeinem Verhältnis zu Swift und seinem Gulliver stünde, da es ja außer *„L'Isle de la Raison“* auch *„Les petits Hommes“* heiße. Der Chevalier behauptet, es nicht zu wissen; er zuckt gleichgültig die Achsel: *„Que nous importe?“* — *„Ce qu'il m'importe?“* hört man den Marquis ausrufen: *C' est que, s'il ne s'en agissoit, je m'en irois tout-à-l'heure.“* Es entspinnt sich eine Diskussion über Begriffe der Bildung, über Geist und Urteilsfähigkeit, über Nachdenken und Klugheit. Der Marquis zweifelt an den ernsteren Grundlagen des französischen Geistes, gibt aber

schließlich zu, daß seine Landsleute einen angeborenen Hang zur Philosophie haben: *„Je vois bien que nous sommes naturellement philosophes“*. Es ist ein liebenswürdiges Präludieren, ein Spielen mit der zuerst aufgestachelten, dann beschwichtigten nationalen Eitelkeit des Publikums, ein Kunstgriff des Dichters, der durch den satirischen Ton des eigentlichen Stückes kein Mißfallen bei den Zuschauern erregen wollte. Krüger fand es für ratsam, das Vorspiel „umzuschmelzen“. Bei ihm handelt es sich darum, dem deutschen Publikum eine Vorstellung von dem guten Geschmack zu geben, ihm das Verlangen nach „Possen und Thorheiten“ auszutreiben und das Streben nach vaterländischer Kunst anzuregen. Man muß beim Lesen seines Vorspiels unwillkürlich an die berühmte Hamburger Abschiedsrede der Neuberin denken. Der Zwiespalt zwischen dem erstrebten hohen Ziele und der persönlichen Zurücksetzung und der Not, die jeder deutsche Schauspieler damals ertragen mußte, tritt uns hier wie dort entgegen, hier selbstverständlich in bedeutend gemildertem Maße.

Marivaux pflegte nicht selten seinen Lustspielen als Divertissement eine kleine Arie oder einige Couplets anzuhängen, die uns heute lebhaft in das Zeitalter der Schäferpoesie und der Menuette zurück-

versetzen; Krüger bringt sie als „Beschluß zum Vergnügen“ oder „Lustbarkeit“ in deutsche Verse. Als Beispiel sei eine Strophe in beiden Fassungen angeführt. Es sind die Schlußworte, die an das Parterre nach Vorstellung der „Insel der Vernunft“ gerichtet werden:

Partisans du bon-sens.
Vous, dont l'heureux génie.
Fut formé par Thalie.
Nous en croirons vos jugemens.
Chez vouz, des nains ne sont point des géans.
Si notre Comédie
Par vous est applaudie,
Nous craindrons peu l'envie;
Vous contiendrez par vos leçons;
Les petits garçons,
Les embrions,
Les mirmidons . . .

Anhänger der Vernunft, die sich euch hold erwiesen,
Ihr, deren glücklicher Verstand
Formirt ist von Thàliens Hand,
Was ihr urtheilt, wird ächt gepriesen,
Euch glauben wir, bey euch sind Zwerge keine Riesen:
Wenn euch dies Stück gefallen kann,
So dürfen wir nichts mehr begehren,
So muß der Neid den Rücken kehren,
So bändiget ihr selbst durch eure weise Lehren
Das Kind, das noch das A nicht kann,
Das Ey, das noch nicht aufgethan,
Den Hampelmann.

Im Jahre 1746 ließ dann Adolf Gottfried Uhlich, ein früheres Mitglied der Schönemannschen Gesellschaft, seine „Erste Sammlung neuer Lustspiele“ in Danzig und Leipzig erscheinen. Bald folgte der zweite Band. Wir geben den Titel ausführlicher wieder: Zweyte Sammlung / neuer / Lustspiele, / welche / theils übersetzt, theils selbst / verfertigt hat / A. G. U. Danzig und Leipzig, / Bey Johann Heinrich Rüdiger. / 1747. Dieser Band enthält eine Uebersetzung von Voltaires „Verlohrenem Sohn“, ein Lustspiel aus dem Holländischen — „Der Furchtsame und die Spookende Wittwe“ ein solches aus dem Französischen, „Der Schiffbruch oder Crispins Leichen-Begängniß“, und endlich an dritter Stelle: „Die / vertraute Mutter, / Ein Lustspiel / von drey Aufzügen / aus dem Französischen / des Herrn Marivaux / übersetzt.

Krüger und Uhlich sind verwandte Geister gewesen. Auch ihr Lebenslauf hat Ähnlichkeit Bei beiden ein dichterisches Talent, das keiner Vollendung fähig ist, das mühsam um sein Dasein ringen muß; ein ewiges Hasten und Schwanken zwischen dem Beruf des Schauspielers und der Dichtkunst; beide sind früh gestorben.

Wenn Chr. Heinrich Schmidt von Krügers Übersetzungen sagte, man sehe ihnen immer die

dringende Not an, so kann dasselbe Wort auch auf Uhlich und seine „vertraute Mutter“ angewendet werden. Es ist eine Kopisten-Arbeit. Mühselig wird das Original Wort für Wort verdeutscht. Zuweilen ein glücklicher Ausdruck, ein etwas wärmerer Ton, ein Hauch von Farbe, aber sofort nachher das gleichgültige Grau in Grau des Übersetzers . . .

Treulieb.

O! setzen sie doch ja kein Mißtrauen mehr in ein Herz, welches sie anbetet.

Charlotte.

Ja, Treulieb, das verspreche ich ihnen, und damit ist unser Zwist gestellet, haltet mir beyderseits eine Verwirrung zu gute, darin ein Frauenzimmer meines Alters manchmal gerät, wenn sie zugleich furchtsam und tugendhaft ist. Man hat soviel Nachstellungen in seinem Leben zu vermeiden, und ich habe so wenig Erfahrung, daß es gar nicht schwer fallen könnte, mich zu betrügen, wenn man wollte. Ich habe nichts als meine Vorsichtigkeit und Unschuld, worauf ich sehen und mich verlassen muß, und wenn man nichts als diese hat, so kann man sich wohl fürchten. Doch meine Furcht ist nunmehr vergangen, ich habe nur noch eine große Sorge auf dem Herzen. Was wird aus

dieser Liebe werden; ich verspreche mir nichts als lauter Betrübniß. Wissen sie, daß mir meine Mama einen Gemahl vorgeschlagen, den ich vielleicht noch diese Viertelstunde werde zu sehen bekommen! Ich habe ihnen nicht alles gesagt, worüber ich so unruhig gewesen. Sie sehen wohl, daß es mir unter den Umständen nicht zuzurechnen ist, daß ich verdrüßlich und übel aufgeräumt bin ....

Ein anderes, kürzeres Beispiel sei sowohl deutsch, wie französisch angeführt:

Angelique (II Acte, Scene II).

Sie monsieur, comme je l'ai déjà dit, et à l'exemple de presque tous les jeunes-gens, étoit homme à faire trophée d'une aventure dont je suis tout-à-fait innocente, où en serois-je?

Lisette (à Dorante).

Remerciez, Monsieur.

Dorante.

Je ne saurois parler . . .

Charlotte.

Wenn der Herr, wie ich schon gesagt, nach dem Exempel der meisten jungen Herren ein Mensch wäre, der eine Ehre darinnen sucht, sich mit einer Begebenheit zu rühmen, zu der ich ganz unschuldig gekommen bin, wie würde es mir gehen?

Hannchen (zu Treulieb).

Bedenken sie sich doch, Herr Baron.

Treulieb.

Ach, ich kann nicht ein Wort aufbringen.

Uhlich hat, wie schon aus den angeführten Stellen zu ersehen ist, die französischen Eigennamen in deutsche, den Charakter der Figuren umschreibende umgeändert; ob er dadurch dem Publikum mit seiner Übersetzung nähergetreten als Krüger, läßt sich nicht nachweisen. Später wird dieses Verfahren, das schon vorher nicht selten war, Regel, meistens verbunden mit einer mehr oder minder gründlichen Umschmelzung des Originals. Paris wird bei Uhlig durch N., also durch eine beliebige Stadt ersetzt.

Wir legen das Personenverzeichnis in beiden Fassungen vor:

Madame Argante

Frau Wohlgesinnt.

Angelique sa Fille,

Fräulein Charlotte, ihre Tochter.

Lisette, sa Suivante

Hannchen, ihr Mädchen.

Dorante, Amant d'Angelique

Baron von Treulieb, der Fräulein Liebhaber.

Ergaste, son Oncle
Herr von Trübenthal, sein Vetter.
Lubin, Paysan, Valet de Madame Argante
Steffen, ein Bauer, der Frau von Wohlgesinnt Diener.

Auf den Theaterzetteln Schönemanns finden wir Uhlichs „Vertraute Mutter“ wiederholt angegeben. Auch auf andern Bühnen gelangte dieses Stück zur Aufführung.

Konrad Ekhofs Übersetzung von Marivaux' Einakter *La Mère Confidente* muß etwa auf das Jahr 1752 fallen. Freundlich mutet uns ihre Entstehungsgeschichte an.

Für Schönemann und seine Genossen waren Tage angebrochen, wie sie sobald einer wandernden deutschen Schauspielertruppe nicht wieder zuteil werden sollten. Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg-Schwerin, ein Fürst, dessen künstlerische Neigungen von einem nationalen Gefühle beseelt waren, wie es mehr dem Zeitalter der Reformation als dem der Aufklärung entsprach, — legte ein ganz besonderes Interesse für das neue deutsche Schauspiel zu Tage. Am 7. Oktober 1750 durfte Schönemann in dem großen Tanz- und Redouten-

saal des Schweriner Schlosses seine erste Vorstellung geben, und den 11. Mai 1751 wurde das von dem Herzog eigens für ihn erbaute kleine Theater in Rostock mit dem „Geheimnisvollen“ von Schlegel und Rosts „gelernte Liebe“ eröffnet; bedeutungsvolle Daten in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst! Schönemann erhielt eine dauernde Anstellung für sich und die Mitglieder seiner Gesellschaft, ohne dabei gehindert zu sein, größere Reisen anzutreten. Es entwickelte sich ein Verhältnis zwischen Theater und Hof, wie wir es zwanzig Jahre später in Weimar und Gotha miterleben, wie es Goethe in „Wilhelm Meister“ geschildert hat. Der Herzog folgte mit verständnisvollem Interesse den Vorstellungen seiner Hofkomödianten, und wir können uns wohl die gehobene Stimmung denken, in welcher diese durchaus nicht verwöhnten Menschen ihren künstlerischen Beruf in Gegenwart ihres fürstlichen Gönners ausübten. Sie taten ihr Möglichstes. Mit Pauken und Trompeten wurden „die hohen Herrschaften“ empfangen, wenn es galt, den Geburtstag des Herzogs zu feiern; die „Weisheit“, „die Zuversicht“, der „Schutzgeist Mecklenburgs“ und andere zopfig-allegorische Gestalten spendeten überschwängliches Lob dem Beschützer der Kunst und der Wissen-

schaften. Man war aber auch auf ernsteres bedacht. Konrad Ekhof begründete eine „Akademie“. Es wurde scharfe Kritik, dem Darsteller und dem Dargestellten gegenüber geübt, neue Stücke aufgeführt, das Deutsche bevorzugt, ohne daß dabei die ausländischen Autoren zu Schaden kamen. Die Erbprinzessin Louise Friederike muß einen bedeutenden Einfluß auf diese Bestrebungen gehabt haben. Von ihrem Kunstverständnis zeugt schon die Verehrung, mit der sie Ekhof entgegenkam. Hans Devrient,[29] dessen vielseitige und gründliche Schilderung unserem Berichte über Schönemann und den Schweriner Hof zugrunde liegt, widmet der Fürstin mit der „begeisterungsvollen, warmen, lebensfrohen Frauenseele“ Worte verdienter Anerkennung. Sie war es, die Ekhof mit der Übersetzung von Marivaux' Lustspiele beauftragte.

„Die Mütterschule“ wurde 1753 in Schönemanns „Neue Sammlung von Schauspielen“ I, 5 aufgenommen. Die Rostocker Universitätsbibliothek ist im Besitze eines Dedikationsexemplares aus dem Nachlaß der Erbprinzeß, dessen Vorwort „kürzer und im Ausdruck ungeschickter“[30] sein soll; es hat als Datum: „Schwerin, d. 17. Decemb. 1752“. In beiden Fassungen ist das Stück der Erbprinzessin gewidmet. Das Vorwort vom Ok-

tober 1753 (Hamburg), in Schönemanns „Neuer Sammlung“ abgedruckt, ist trotz der unvermeidlichen feierlichen Reverenzen ein freundliches Zeugnis für die geistigen Beziehungen zwischen Prinzessin und Komödianten. „Durchlauchtigste Herzoginn! Gnädigste Frau! Ich zittre bey der Freyheit, die ich mir nehme, Ewr. Durchl. hohen Namen diesem kleinen Lustspiel vorzusetzen. Ich entdecke selbst den Grad der Vermessenheit derselben und bin gleichwohl doch zu schwach, dem Triebe der mich dahinreißet, zu widerstehen. Obgleich Ihre Durchl. selbst mir die Übersetzung dieses Stückes aufzutragen geruhet, so entschuldiget dies doch mein jetziges Unterfangen nicht, und ich erwarte deswegen blos von Dero Gnaden mein Schicksal. Allein der Beyfall mit welchem Ihre Durchlaucht meine theatralischen Ausübungen begnadigen, ist für mich allzu schätzbar, als daß ich länger eine Gelegenheit vorbeylassen könnte denenselben meine unterthänigste und ehrfurchtsvolle Danksagung abzustatten.“ —

Die mir vorliegende Fassung der „Mütterschule“ ist aus dem Jahre 1764, Die Widmung und das Vorwort sind hier weggefallen. Der volle Titel lautet: „Die Mütterschule / ein / Lustspiel, / aus dem Französischen / des / Herrn von Marivaux / über-

setzt / vom Herrn Conrad Ekhof / einem der berühmtesten / deutschen Schauspieler / ausgeführet auf dem Kaiserl. Königl. privilegirten / deutschen Theater zu Wien im Jahr 1764[31] / Wien / zu finden im Kraußischen Buchladen, nächst / der Kaiserl. Königl. Burg 1764. Das Personenverzeichnis bringt nach französischem Vorbilde auch die Namen der Darsteller:

Madame Argante	Mad Jaquet.
Angelike, ihre Tochter . .	Mlle. Obingerin.
Lisette, Kammermädchen der Angelike	Mad. Schwagerin.
Eraste, unter dem Namen de la Ramee	Herr Stephanie.
Damis, Vater des Erast . .	Herr Weißkern.
Frontain, Bedienter der Mad. Argante . . . , . .	Herr Jaquet.
Champagne, Bedienter des Herrn Damis	Herr Gottlieb.

Aus dem angeführten können wir folgern, daß Marivaux-Ekhofs „Mütterschule“ zu den auserlesenen Stücken gehörte, mit denen die „studierten“ Schauspieler gegen die in Wien geradezu allmächtigen „Extemporanten“ zu Felde zogen. Einen von den letzteren, den Schöpfer des Odoardo, den Verfasser von über hundert Burlesken aus dem

Französischen, Spanischen und Italienischen, Friedrich Wilhelm Weißkern sehen wir hier in der Rolle des Damis, gleichsam in doppelter Verkleidung.

Ekhof selbst hegte eine sehr geringe Meinung von seiner Übersetzungskunst; als Lessing Diderots „Hausvater“ ins Deutsche übertrug, nahm er seine eigene, schon fertige Bearbeitung desselben Stückes zurück;[32] auch seine Zeitgenossen, die Tageskritiker, behandeln sein schriftstellerisches Talent mit Herablassung. Und doch steht Ekhof in seiner „Mütterschule“ sicherlich nicht unter dem Niveau von Krüger und Uhlich. Fehlerhaft oder ungeschickt übersetzte Stellen sind verhältnismäßig selten; der Übersetzer, den der Gedanke beseelte, daß die Augen der Prinzessin wohlwollend auf seiner Arbeit ruhen werden, ging mit großer Sorgfalt zu Werke. Wenn der Dialog manchmal etwas schwerfällig wirkt, so muß man Rücksicht auf die Zeit nehmen, in welcher Ekhof seine „Mütterschule“ niederschrieb. Spätere Übersetzer verfügten schon über ganz andere Sprachmittel.

Als Beispiel sei der Anfang des fünften Auftrittes hier wiedergegeben.

Madame Argante.

Komm, Angelike, ich habe mit dir was zu reden.

Angelike (sittsam).

Was verlangen Sie, gnädige Mama?

Madame Argante.

Du siehst, meine Tochter, was ich heute für dich thue. Weist du meiner Zärtlichkeit nicht vielen Dank für die vorteilhafte Heyrath, die ich für dich schließe?

Angelike (macht eine Reverenz).

Ich werde alles thun, was Ihnen belieben wird, gnädige Mama.

Madame Argante.

Ich frage dich, ob du mir nicht Dank weist für die Partie, die ich dir verschaffe? Findest du nicht, daß es ein Glück für dich ist, einen Mann, wie der Herr Damis ist, zu heyrathen? dessen Glücksumstände, dessen gesetzter und vernünftiger Charakter dich eines sanften und geruhigen Lebens versichert, welches mit deinen Sitten und Gesinnungen übereinstimmet, die ich dir allezeit eingeflößt habe? Nun antworte, meine Tochter.

Angelike.

Sie befehlen es mir also?

Madame Argante.

Ja, ohne Zweifel. Laß sehen, bist du mit deinem Schicksale nicht zufrieden?

Angelike.

Aber . . .

Madame Argante.

Was aber? Ich will, daß man mir vernünftig antworte; ich erwarte Danksagungen von dir und keine Aber . . .

Angelike (neigt sich).

Ich werde keines mehr sagen, gnädige Mama.

Madame Argante.

Ich erlasse dich der Reverenzen; sage mir, was du denkest.

Angelike.

Was ich denke?

Madame Argante.

Ja; wie siehest du die bewuste Heyrath an?

Angelike.

Aber . . .

Madame Argante.

Das ewige Aber!

Angelike.

Ich bitte um Vergebung, ich dachte nicht daran, gnädige Mama.

Madame Argante.

Nun! so denke also daran, und erinnere dich, daß es mir mißfällt. Ich verlange die Neigung

deines Herzens bey diesen Umständen zu wissen, nicht darum, als ob ich zweifelte, daß du darüber vergnügt wärest, sondern ich wollte es von dir selbst bestättigen hören.

Angelike.

Die Neigung meines Herzens? Ich besorge, daß ich nicht so antworten möchte, als Sie sich's einbilden?

Madame Argante.

Und warum würdest du nicht so antworten, als ich mir's einbilde?

Angelike.

Was ich sagen würde, möchte Sie vielleicht verdrießen.

Madame Argante.

Rede frey, es wird mich nicht verdrießen. Bist du etwa nicht mit mir eines Sinnes? Bist du klüger als ich?

Angelike.

Ich habe keine Neigung in meinem Herzen.

Madame Argante.

Und was hast du denn darin, Mademoiselle?

Angelike.

Gar nichts.

Madame Argante.

Nichts? was heißt das, nichts? Diese Heyrath gefällt dir also nicht?

Angelike.

Nein.

Die dem Stücke angehängten Couplets und die Arie rühren von Hagedorn her; sie sind Marivaux frei nachgedichtet. Im fünften Buch von Hagedorns Oden und Liedern, Wien 1770, finden wir die Couplets wieder, und zwar unter der Aufschrift „Die Schule", mit vier neuen von Hagedorn hinzugedichteten Strophen.

Wenn wir einen allgemeinen Blick auf die bisher besprochenen Übersetzungen zurückwerfen, so können wir vor allem wahrnehmen, daß sie sich zueinander ergänzend verhalten. Es konnte auch nicht anders sein, da es in erster Linie Schönemann war, unter dessen Leitung die drei Übersetzer wirkten und auf dessen Bühne die verdeutschten Stücke zur ersten Vorstellung gelangten. Von hier aus trat Marivaux seine Wanderung durch Deutschland an, und es ist nicht zu leugnen, daß viele von seinen Lustspielen eine große Anziehungskraft auf das Publi-

kum ausübten. Marivaux' Geist schimmerte auch hier in seiner meistens wenig ansprechenden Verkleidung dem Zuschauer siegreich entgegen; oft wurden auch die Mängel der Übersetzung durch das Spiel eines Ekhof, einer Dorothea Ackermann, eines Schröder verdeckt oder wenigstens gemildert.

Eine Rückwirkung auf die Darsteller ist dabei zu bemerken. Obgleich die Lustspiele von Marivaux nicht den kritischen Ansichten eines Gottsched entsprachen, so gehörten sie doch zu den französischen Musterstücken, die große Forderungen an die Künstler stellten und auf sie einen erziehenden Einfluß ausgeübt haben. In dieser Hinsicht kommen die Übersetzungen der Schönemannschen Schauspieler vor allen anderen in Betracht, da dieselben zeitlich dem Aufkeimen der deutschen Schauspielkunst entsprachen.

„Die Stücke, worin die Schauspieler damals aufzutreten genötigt waren, hatten wenig Handlung, mehr Verflößung der Charaktere im Dialog, als in grellen Zügen. Schon darum waren die Schauspieler genötigt, wenn sie anders interessieren wollten, ihre langen Reden nicht bloß zu erzählen, sondern durch das Leben, das sie hineinzulegen sich bemühten, ein wirkliches Menschengemälde zu schaffen. Die Ruhe der Darstellungen mußte

weit entfernt von Kälte und von jenen Kleinigkeiten angenehm belebt sein, welche das Geschäftsleben oder den Weltton charakterisieren.“ [33]

Diese Worte Ifflands beziehen sich auch auf Marivaux, und die Zeit, von der hier die Rede ist, entspricht den Übersetzungen, deren Untersuchung wir jetzt beschließen. Das Wort „Kleinigkeiten“ ruft uns einen Satz aus Krügers Vorrede zum zweiten Bande seines Marivaux ins Gedächtnis; „Wer von der Natur die Kleinigkeiten, einen glücklichen Verstand und ein empfindendes Herz, geerbt hat, wird sich durch die Lesung des Marivaux geschickt machen können, diese in Deutschland geringschätzige Sachen zum größern Vergnügen seiner Freunde und Freundinnen anzuwenden, und dasjenige, was man im Umgange das artige nennt, zu verschönen.“

In dem ersten Teile der Wiener „Deutschen Schaubühne“ ist ein übersetztes Lustspiel von Marivaux abgedruckt unter folgendem Titel: Die falschen Bediente / oder: / Der bestrafte Betrüger. / Ein Lustspiel des / Herrn von / Marivaux / . In drey Aufzügen. / Übersetzt / von / G.A.O. Wienn, / zu finden in Krausens / Buchladen, nächst

der / Kaiserl. Königl. Burg. 1765.[34] Auf die Frage, wie ein von Gottsched als unregelmäßig verworfenes Schauspiel in diese von ihm so stark beeinflußte Sammlung aufgenommen werden konnte, finden wir in der Vorrede eine etwas allgemein gehaltene Antwort. Es wurde gedruckt „damit man unter ernsthaften Dingen auch etwas scherzhaft und lustiges haben möge.“ Die „ernsthaften Dinge“ waren „Der Graf von Essex“, „Phädra“, der „Demetrius“ von Metastasio und Voltaires „Ödipus“. Den Schluß der Sammlung macht „Die Schäferinsel“ von Mylius.

Unser Stück hat Anlaß zu einem kleinen Mißverständnis gegeben, auf das wir durch eine Bemerkung W. Wittekindts (S. 13) geführt worden sind. Im 18. Stück der Hamburgischen Dramaturgie wird bekanntlich eine Aufführung von Marivaux' „Falschen Vertraulichkeiten“ besprochen. Schröter und Thiele geben in ihrer Ausgabe der Hamburgischen Dramaturgie[35] dazu folgende Anmerkung: — dieselbe war Wien 1756, 8° im Druck erschienen und hatte Joh. Christian Krüger (aus Berlin, 1722—1750) zum Verfasser. Sie führt übrigens den Titel „Die falschen Bedienten“ —. Ganz richtig bemerkt Wittekindt: — in der Wiener Schaubühne 1765 steht ein Stück „Die

falschen Bedienten“ oder „der bestrafte Betrüger“, von Marivaux, übersetzt von G.A.O., das jedoch nicht mit *„Les fausses confidences“* identisch ist.

Man kann mit Sicherheit annehmen, daß unser Stück vom Jahre 1765 eine Wiederholung des 1749 erschienenen gleichnamigen Lustspieles der Wiener Schaubühne ist. Eine solche ist auch das von Schröter und Thiele genannte, 1756 in Wien gedruckte Lustspiel, das übrigens Goedeke[36] verzeichnet hat. Bei Schröter und Thiele liegt eine Verwechslung zwischen *„Les fausses Confidences“* und *„La fausse Suivante“* vor. Wer der Verfasser der von Lessing besprochenen „falschen Vertraulichkeiten“ gewesen ist, können wir leider nicht mehr feststellen. Gotter gab seine Bearbeitung unter dem gleichen Titel 1773 heraus.

Die Annahme, daß Krüger der Autor der „falschen Bedienten“ wäre, halten wir für unbegründet. Krüger bringt schon eine Verdeutschung, der *„fausse Suivante“* in dem zweiten Bande seiner Sammlung (1749) unter dem Titel „Das falsche Kammermädchen“, welche von der vorliegenden Übersetzung in vielem abweicht. In der Fassung der Wiener Schaubühne fehlt der Harlekin. Die drei lustigen Personen heißen hier Robain, Trivelin, Frontin, während Krüger, dem

Originale entsprechend sie Trivelin, Arlequin und Frontin nennt. Wenn bei Krüger Arlequin seine „Pistolese“ und seinen Gurt auf die Erde wirft, um niederzuknieen, so begnügt sich Robain damit, dasselbe mit seinem Hut zu tun, da er keine Pistolese mehr trägt. Die Verbannung, oder, richtiger, Maskierung Arlequins ist sicher aus Rücksicht auf Gottsched geschehen. In Hinsicht auf Sprachkenntnis stehen beide Übersetzer ungefähr auf gleicher Stufe. Zum Beispiel G.A.O., (II. Aufzug, II. Auftr.).

Gräfin.

Nein, mein Herr, ich verstehe sie gar nicht, sie richten eine Freundschaft mit dem Chevalier auf, sie führen ihn zu mir her, und wollen doch hernach, daß ich ihn scheel ansehen soll. Wie reime sich dann dies zusammen? Sie haben mir ja selbst gesagt, daß er ein liebenswürdiger Mensch ist, und angenehm im Umgang sei, und in der Tat, ich selbst habe gefunden, daß sie Recht haben.

Lelio.

In der That, das ist denn sehr gewiß. Nun gut, ich habe ihm nichts zu sagen, aber das in der That hätte hier zum Exempel wegbleiben können.

Gräfin.

Zum Unglück ist es da.

Lelio.

Sie spotten meiner, gnädige Frau u. s. w.

Dieselbe Szene bei Krüger:

Die Gräfin.

Nein, mein Herr, ich begreife sie nicht, sie machen Freundschaft mit dem Ritter; sie bringen ihn zu mir, und hernach wollen sie, daß ich ihm ein verdrießlich Gesicht machen soll? Was ist das für ein Einfall? sie haben mir selbst gesagt, daß er ein liebenswürdiger und umgänglicher Mensch sey, und ich habe würklich das Urteil gefällt, daß sie recht hätten.

Lelio (wiederholt das eine Wort).

Würklich. Ihr Urtheil ist also schon sehr würklich? wohlan, ich weiß ihnen nichts zu sagen, allein, sehn sie, da ist ein würklich, zum Exempel, was nicht da seyn sollte.

Die Gräfin.

Zum Unglück ist es aber da.

In der Wiedergabe der nationalen und geographischen Verhältnisse sind beide Übersetzer inkonsequent. Bald wird Frankreich mit „Römisches Reich“ übersetzt, aber Paris beibehalten, oder man schleudert Livres, Gulden, Ecus und Reichstaler

bunt durcheinander; statt Quebec, einer damals französischen Stadt, heißt es bei G. A. O. Crebeck u. s. w. Das Divertissement fehlt in der Wiener Fassung.

Von größerem Interesse ist eine spätere deutsche Bearbeitung der „*Fausse Suivante*“. Das vermeinte / Kammermädchen / Ein Lustspiel / in drey Aufzügen / . Nach dem französischen des Herrn / Marivaux. / Aufgeführt im k. k. National-Hoftheater / Wien / bey Joseph Edlen von Kurzbek 1783. Dieses Lustspiel ist in den vierten Band des Kaiserlich-Königlichen National-Hoftheaters aufgenommen.

Wir stehen hier einem freieren, ungezwungenen Verhältnis zum Originale gegenüber, was bei den vorher besprochenen Übersetzungen noch nicht der Fall war; der deutsche Dialog beansprucht hier eine gewisse Selbständigkeit und zeugt von dem Bestreben des Übersetzers, sich über das Niveau der Wörterbücher zu stellen; ob das Hinzugefügte und das Umgeschmolzene dem Originale nur entfernt gleichwertig ist, bleibt allerdings fraglich. Der vorgerückteren Zeit entsprechend — 1783 ist das Datum — haben wir es hier mit einer konsequent durchgeführten Nationalisierung zu tun. Eine kleine Stadt „ohnweit Wien“ ist der Schau-

platz der Handlung. Das Personenverzeichnis erinnert zum Teil an das bürgerliche Schauspiel: Gräfin Blankensee, Graf Wetterlin, . . . Rund, Knall und Fleck heißen die Diener. Es ist die Wiener Mundart, die uns von der Bühne entgegenklingt; ja, man möchte fast glauben, daß Frontin und Trivelin bei den Wiener Stegreifkomödianten, bei Odoardo und Bernardon in die Schule gegangen sind. Sie haben einen ganz merkwürdigen Hang zum Extemporieren. Das Wiener Publikum, dem die Burleske aus dem Stegreif so fest ans Herz gewachsen war, muß ohne Zweifel mit großem Wohlwollen dieses an das liebe alte „Kärntnertor" gemahnende Trio auf der „Kaiserlich-Königlichen" Bühne begrüßt haben. Rund scheint eine geheime Abneigung gegen Scribenten und Kritiker zu hegen und greift sie gelegentlich an.

„Du hörst ja, daß ich auf Kredit gelebt, und alles genutzt habe, was ihn unterhalten konnte; ich machte mir also auch die Preßfreyheit zu Nutze und schrieb zehnkreutzer Proschüren. Alle Stände wurden von mir angepackt; heute schimpft' ich, was ich morgen lobte. Denn weil niemand mich wiederlegen wollte, so wiederlegt' ich mich selbst, um eine Gährung zu erregen. Aber, ich weiß nicht, wie es kam, waren der elenden Scribenten

zu viel, daß man keinem mehr traute oder fehlt' es am Geschmack, mit genauer Not kamen manchmal kaum die Kosten heraus, und ich fand fast keinen Verleger mehr. In dieser traurigen Lage frischte mich eine Gesellschaft aufkeimender Witzlinge im Gasthofe an, auf Subskription übers Theater zu schreiben und versprachen mir eine reiche Ernte. Sie teilten mir ihre Urteile mit, ich kündigte aber voll Hofnung auf Gewinn ein dramatisches A, B, C, an, versprach: ich würde darin beweisen, daß kein einziger Schauspieler vorhanden waere der den Nahmen Schauspieler verdiene; ich wolle ihre Fehler darstellen und sie unterrichten. Das war Zuckerbrod für meine aufschüssende Tadlergesellschaft, sie schrieen mir lauten Beyfall zu — aber, leider! das war auch alles was ich davon hatte! Ich bekam nicht einmal soviel Subscribenten, daß ich die Druckerkosten für die Ankündigung zahlen konnte, und verließ also bey Nacht und Nebel Wien und meine Autorschaft."[37]

Von dem Angeführten, selbstverständlich, keine Spur bei Marivaux.

Wir lassen ein zweites Beispiel folgen.[38]

Fleck.

Sag mir nur Brüderchen wo du die Dukaten herhast, die ich vor bey dir sah, wie du den Wein

bezahltest; ich möchte gar zu gern das Geheimniß wissen, wie du sie machst.

Rund.

Wie ich sie mache? Ja herzallerliebstes Brüderchen, das kann ich dir nicht sagen, ich weiß sie wohl zu verthun, aber nicht zu machen.

Fleck.

O! die Kunst kann ich auch, ich hab' sie im Wirtshause gelernt. So sag mir aber wenigstens wie du sie bekommst?

Rund.

Ja da rath einmal.

Fleck.

Du hast sie gewonnen?

Rund.

Pah! mit dem Spiel geb ich mich nicht ab, meine Zeit ist mir zu kostbar.

Fleck.

So hast du sie von deinem Herrn wegen einem Liebeshandel bekommen?

Rund.

Fehl geschossen. Diese Rubrike Brüderchen ist heut zu Tage aus den Bedienten-Einkünften völlig auszustreichen, die Herren dienen einander selbst. Es giebt so hungrige Schlucker unter ihnen,

die blos davon leben und unser einem das Brod wegstehlen.

Fleck.

Hm (nachsinnend)! Triebst du vielleicht Geld auf?

Rund.

Einem Wuchrer dienen? das ist mir zu verächtlich, und meinem Nächsten die Haut über die Ohren ziehen helfen zu unchristlich.

Fleck (nachdem er eine Weile nachgedacht). Ha! nun hab ich's, du hast bey der Armee als Spion gedient?

Rund.

Hm! Bey dem Emploi wär' freylich Gelegenheit sein Genie zu zeigen, aber die Bezahlung heut zu Tage, lohnt nicht mehr, daß man sich der Gefahr aussetzt auf ewig erhöht zu werden.

Fleck.

Du hast einen Schatz gegraben?

Rund.

Ach Brüderchen, die Wissenschaft ist durch unsern Unglauben völlig verloren gegangen.

Fleck.

Eine Erbschaft gemacht?

Rund.

Bewahre; Meine Verwandten dienten alle dem Staate, hinterließen also nichts als Schulden.

Fleck.

Zum Henker. —

Die entsprechende Stelle lautet französisch:

Arlequin.

Dis moi, mon ami, où as-tu pris toutes ces pistoles que je t'ai vu tantôt tirer de ta poche pour payer la bouteille de vin que nous avons bu au cabaret du Bourg? je voudrois bien savoir le secret que tu as pour en faire.

Trivelin.

Mon ami, je ne pourrai guéres te donner le secret d'en faire, je n'ai jamais possédé que le dépenser.

(Acte Second. Scene V.)

Wir befinden uns in nächster Nachbarschaft des Puppentheaters! Es ist ein Dialog für Marionetten, allerdings in geläuterter Form. Ob die Darsteller sich genau an das Gedruckte hielten oder, dem Beispiel des Übersetzers folgend, auf eigene Faust dazu improvisierten, was ihnen gerade in den Weg kam, läßt sich schwer nachweisen. Jedenfalls lag die Versuchung nahe. An den Hauptcharakteren des Stückes hat der Bearbeiter, vielleicht selbst ein Schauspieler von der „lustigen Art" wie Weißkern und Prehauser, wenig geändert. Ihre aristokratische Haltung mußte ihm Respekt

eingeflößt haben; er mußte auch einsehen, daß das Uhrwerk der Intriguen und psychologischen Abstraktionen in dem Originale viel zu fein und zu durchdacht war, um nicht unter einem unvorsichtigen Griff zu leiden. —

In „Friedrich Ludwig Schröders Leben“[39] finden wir folgende kurze Notiz: „Marivaux vermeintes Kammermädchen war von jeher Schröders Liebling, unter allen feinen Lustspielen der französischen Bühne. Er brachte es am 19. November auf die seinige. Es ward in einer gelungenen Verdeutschung, mit zeitgemäßen Veränderungen vorzüglich gut gespielt. Die Aufnahme des Publikums widersprach den Erwartungen des Unternehmers.“ Die „gelungene Verdeutschung“ ist mit der uns vorliegenden Übersetzung identisch. Schröder hat den Rund gespielt.

Es ist sehr zu bedauern, daß es uns nicht gelungen ist, ein Exemplar von F. W. Weißkerns Lustspiel nach Marivaux „Die doppelte Unbeständigkeit“[40] aufzufinden. Es ist 1752 gespielt worden und hat statt der bei Marivaux üblichen drei Akte deren fünf. Weißkern, dessen eigentliches Gebiet die Burleske war, hat hier wahrscheinlich „auf Befehl“ eine regelrechte Komödie für das Theater in Wien geliefert.

Chr. H. Schmids Chronologie berichtet in Bezug auf das Jahr 1765: Herr Pfeffel fieng seine theatralischen Belustigungen nach französischen Mustern an. Er verbesserte oft die Fehler der Franzosen, suchte dasjenige hinwegzuräumen, was auf unsrer Bühne allzufremd scheinen würde, befleißigte sich eines körnigten Dialogs und brachte in den Vorreden viele historische Nachrichten bey."

Der erste Band der theatralischen Belustigungen[41] enthält eine für unsere Darstellung höchst wichtige Bearbeitung von Marivaux' *„L'Ile des Esclaves"*.

Gottlieb Konrad Pfeffel behauptet einen eigenen Platz in der Geschichte deutscher Übersetzungskunst. Seine Sammlung, die er auf fünf Bände brachte, ist kein gewöhnliches Buchhändler- und Scribentenunternehmen, wie sie gerade damals, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts so häufig waren. Pfeffel stellt sich ein höheres Ziel. Ihm ist daran gelegen, den reinigenden Einfluß des französischen Theaters den aufstrebenden deutschen Bühnen zu sichern. Man wird an Gottsched erinnert, doch ist diese Ähnlichkeit nur dort unzweifelhaft, wo es sich um eine tendenziöse Nachahmung der Franzosen handelt, sonst ist es Pfeffel, der für die Schwächen der letzteren das schärfere Urteil hat.

Als Übersetzer läßt sich Pfeffel keinen Zwang auferlegen. Er ist stets darauf bedacht, der deutschen Sprache keine unnötigen Redensarten und „gekräuselte“ Wortbildungen zuzuführen, sondern sie mit „wirklichen Schätzen“ zu bereichern. Die pädagogische Begabung, die Pfeffel in hohem Grade zu eigen war, tritt hier auffallend hervor; er verfährt nicht nur in der Wahl der Stücke sondern auch in ihrer Behandlung nach dem Grundsatze „aus dem Guten das Beste“, den wir als Motto auf dem Titelblatte der „Belustigungen“ wiederfinden.

Vom Standpunkt der heutigen modernen Übersetzungskunst scheint Pfeffels Verfahren als unhaltbar, da seine Kritik trotz aller Theorie bald in Willkür, bald in schulmeisterlichen Pedantismus ausartet. Oft ist man auch geneigt, eine gewisse Unkenntnis des deutschen Publikums bei dem elsässischen Dichter zu beargwöhnen, was an und für sich schon durch Pfeffels wiederholte Andeutungen, er sei dem geistigen Leben Deutschlands durch seinen Aufenthalt in Frankreich entfremdet, bestätigt wird. Lebte er doch in einer Gegend, „wo es sogar eine Ungezogenheit ist, deutsch zu reden, wenn es anders erlaubt ist, unsere gänzlich verdorbene Mundart mit diesem

Namen zu beehren.“ Pfeffel sezte bei den Deutschen eine Schwerfälligkeit, eine Naivität des Urteils voraus, die sicherlich der Wirklichkeit nicht entsprachen. Sonderbar zum Beispiel berührt es uns, wenn er, von der Ansicht ausgehend, daß französische Namen auf der deutschen Bühne eine „sehr üble Wirkung“ hervorbringen, den Schauplatz des Stückes nach — England verlegt (wie im „Triumph der Freundschaft,“ von Marin) und dies noch damit begründet, daß ein darin vorkommender Charakter durch sein ehrliches, ernstes Auftreten den deutschen Zuschauer zwingen müßte, das Original „eher auf der Börse zu London als in dem galanten Paris“ zu suchen, „welches ein allzugemeines Vorurteil mit lauter hüpfenden Gecken bevölkert hat“.

Wir schlagen die „Sklaveninsel“, Band I, s. 115 auf. In der Vorrede dazu gibt Pfeffel die Gründe an, die ihm die „gegenwärtige Comödie“ ans Herz gelegt haben: „Schon der Plan des Stückes läßt uns eine reizende Fabel und ein fruchtbares Feld für die Moral übersehen; die Art aber, womit der Verfasser diesen Plan ausführet, der Vorteil, den er aus seinen Stellungen zu ziehen weiß, die rührende Scene, welche er so natürlich auf die scherzhaften folgen läßt, und die den

Leser von der Schaubühne in sein eigenes Herz zurückführen; alles dieses sind Züge, welche die Hand eines Meisters verraten, und die mich vornehmlich bewogen haben, eine Uebersetzung dieses Lustspieles zu wagen.“ Pfeffel wagte mehr als eine bloße Übersetzung.

Das Original läßt den Zuschauer auf einer jener phantastischen Inseln landen, die im Jahrhundert der Robinsonaden so oft den Hintergrund für gefühlreiche, empfindsame und lehrhafte Ereignisse abgeben mußten. Watteau würde sie mit hochragenden, sonnenbeschienenen Felsen, mit traumhaften Blumen und Bäumen gemalt haben. Ein vornehmer Grieche und eine Griechin gelangen auf diese Insel, vom Sturme verschlagen. Ein Diener, Harlekin, und eine Sklavin, Cleanthis, die eigentlich Lisette heißen könnte, begleiten die Schiffbrüchigen. Es sind, selbstverständlich, nicht antike Hellenen, die Marivaux uns vorführt, sondern Pariser Theatergriechen, erfahren in allen Künsten der Weltstadt, vertraut mit Puder und Schminke, mit Schnallenschuhen und Seidenbändern angetan. Sie erfahren alsbald zu ihrer großen Bestürzung, daß sie die Insel der Sklaven betreten haben, wo die Herren die Sklaven und die Sklaven die Herren sind. Iphicrate, so heißt der griechische Seefahrer, wird

von den Bewohnern der Insel entwaffnet, und Harlekin soll von jetzt an sein Herr und Gebieter sein. Ähnliches geschieht mit seiner Reisegefährtin Euphrosine, deren Sklavin ihr auf Geheiß der Insulaner in strengster Weise alle Launen und Schwächen einer verwöhnten Dame vorhält, eine Charakteristik, die zu dem Besten gehört, was Marivaux' Feder je geschrieben hat. Es fließen Tränen der Entrüstung, der Verzweiflung, doch ist alles im Grunde nicht ernst gemeint. Die Insulaner sind großmütig und wollen nur bessern, nicht strafen. Iphicrates und Euphrosine dürfen die Insel verlassen, nachdem sie zu der Einsicht gelangt sind, daß auch Sklaven edel denken und menschlich fühlen können. Im ganzen ein harmloses Spiel, aber nicht ohne Gewitterwolken im Hintergrunde . . .

Der Übersetzer gibt dem Lustspiele jedoch einen neuen Schauplatz, den handelnden Personen eine andere, weniger klassische Heimat. Es sind Engländer! Wir geben Pfeffels Rechtfertigung wieder: „Der Stoff, welchen der Verfasser bearbeitet hat, ist aus der griechischen Geschichte genommen, und die Freyheiten des italienischen Theaters, für welches er dieses Stück verfertigte, erlaubten ihm auf einer Szene des Altertums die heutigen Sitten und die

heutigen Thorheiten zu bestrafen, und sogar die Person des Harlequin einzuführen, welcher auf dieser gereinigten Schaubühne unter dem Charakter eines einfältigen, aber ehrlichen Bedienten, eine eben so oft lehrreiche, als belustigende Rolle spielet.

Diese Freyheiten aber hat ein deutscher Übersetzer nicht; wenigstens konnte ich mich nicht überreden, daß meine Leser es würden ertragen können, in der Rolle eines jungen Atheniensers, die treue Schilderung eines heutigen Stutzers und unter dem Namen einer griechischen Schönen das nach dem Leben gezeichnete Bild einer Kokette unserer Zeit zu erblicken. Wenn es gleich ausgemacht ist, daß auch die Stadt Athen ihre Stutzer und ihre Koketten hatte, so würde man doch die Originale zu diesen Gemälden nimmermehr in dem alten Griechenland suchen, der Namen Harlequin und Trivelin nicht zu gedenken, welche allein hinreichend wären, die ganze Illusion der Vorstellung zu vernichten."

Auch Bedenken sprachlicher Art spielen hier eine gewisse Rolle. Pfeffel kann sich nicht entschließen, seine Griechen sich mit „Sie" anreden zu lassen, was aber nicht zu vermeiden ist, da „Du" und „Sie" das Verhältnis zwischen Herr und Diener bestimmt. „Der deutsche Übersetzer muß entweder

seine Leser um alle diese Schönheiten bringen oder die Szene aus den Zeiten des alten Athens in die unsrigen hervorrücken, wenn er nicht auf den Einfall kommen will, dem Herrn Iphicrates und der Frau Euphrosine das zweydeutige Sie der höflichen Deutschen in den Mund zu legen, welches dem Costüm ebenso gemäß wäre, als wenn ein Maler den Sokrates in einer spanischen Perücke vorstellen wollte." Die Zweifel des Übersetzers waren in diesem Falle überflüssig. Die Athener des Marivaux sollten ja als abstrahierte Wesen, als allgemeine Vertreter gewisser gesellschaftlicher Klassen überhaupt keine historische Illusion hervorrufen; das antike Kostüm war hier Nebensache, was durch die Aufnahme des Harlekin und eines Trivelin unter die handelnden Personen bewiesen wird. Eine tiefwurzelnde, fast unbewußte Verehrung für das klassische Altertum scheint hier den Übersetzer geleitet zu haben. Was das Publikum betrifft, so hätte es eine wortgetreue Bearbeitung gewiß ganz gut „ertragen", da moderne Menschen in antikem Gewande auch auf den deutschen Bühnen des 18. Jahrhunderts wahrhaftig keine Seltenheit waren, und eine gepuderte Perücke den Sokrates in den Augen der meisten Zuschauer nicht entstellt haben würde.

Pfeffel verlegt die Handlung auf eine entlegene Insel Amerikas. „Was endlich den Schauplatz selbst anlanget, welchen ich gewählet habe, so war meine vornehmste Absicht, der Regel der Wahrscheinlichkeit getreu zu bleiben, und mich dünkt, daß ich, ohne dieses Gesetz zu beleidigen, meine Insel mit Amerikanern bevölkern und mit ebensogutem Gewissen einen jungen Lord und eine junge Lady nach Boston segeln lassen konnte. Der Herr von Marivaux hat die Reise seiner Helden gar nicht motiviert; weil aber die Stutzer und die Koketten unserer Zeit ihre artigen Personen nicht so leicht den wilden Wellen anvertrauen, so habe ich die Seefahrt meines englischen Paares auf eine wahrscheinliche Bewegursache zu gründen gesucht.“ Die unmögliche historische Illusion soll durch eine glaubhafte geographische ersetzt werden. An Stelle des Iphicrates und der Euphrosine treten Mylord Richmont und Lady Belfield, der Inselbewohner Trivelin bekommt den romantisch klingenden Indianernamen Zurack, Zilia heißt die Sklavin der Lady, und Harlekin tritt als Pantalon auf. „Dem ehrlichen Harlekin hätte ich vielleicht seinen Namen lassen sollen, besonders da der Bediente des Richmont ohnehin einen possierlichen Namen tragen mußte. Er ist aber

ein für allemal ein Ausländer, dem ich wegen seines eckelhafften Vetters, des Hanswursts, nicht gern das Bürgerrecht auf der deutschen Bühne verleihen möchte.“ Doch gestattet der Bearbeiter, falls der Leser barmherzig sein will, den Harlekin beizubehalten. Daß Arlechino und Pantalone zwei gänzlich verschiedene Masken der italienischen Komödie sind, scheint Pfeffel entweder nicht gewußt oder nicht berücksichtigt zu haben.

Wir lassen hier die erste Szene im Original und in ihrer Umgstaltung durch Pfeffel folgen.

Iphicrate (s'avance tristement sur le théâtre avec Arlequin).

Iphicrate (après avoir soupiré).

Arlequin!

Arlequin (avec une bouteille d'eau-de-vie qu'il a à sa ceinture).

Mon Patron.

Iphicrate.

Que deviendrons-nous dans cette Ile?

Arlequin.

Nous deviendrons maigres, étiques, et puis morts de faim, voilà mon sentiment et notre histoire.

Iphicrate.

Nous sommes seuls échappés du naufrage; tous nos Camarades ont péri, et j'envie maintenant leur sort.

Arlequin.

Hélas! ils sont noyés dans la mer, et nous avons la même commodité.

Iphicrate.

Dis-moi: Quand notre Vaisseau c'est brisé contre le Rocher, quelques-uns des nôtres ont eu le temps de se jetter dans la Chaloupe; il est vrai que les vagues l'ont enveloppée; je ne sais ce qu'elle est devenue; mais peut-être auront ils eu le bonheur d'aborder en quelque'endroit de l'Ile, et je suis d'avis que nous les cherchions.

Arlequin.

Cherchons, il n'y a pas de mal à cela; mais reposons-nous auparavant pour boire un petit coup d'eau-de-vie; j'ai sauvé ma pauvre bouteille, la voilà; j'en boirai les deux tiers, comme de raison, et puis je vous donnerai le reste.

Iphicrate.

Eh! ne perdons point de temps: suis-moi: ne négligeons rien pour nous tirer d'ici; si je ne me sauve, je suis perdu, je ne reverrai jamais Athènes, car nous sommes dans l'Ile des Esclaves.

Arlequin.

Oh! oh! qu'est-ce que c'est cette Race-là!

Iphicrate.

Ce sont les Esclaves de la Gréce révoltés contre leurs Maîtres, et qui depuis cent ans sont venus s'établir dans une Ile, et je crois que c'est ici: tiens, voici sans-doute quelques-unes de leurs Cases; et leur coutume, mon cher Arlequin, est de tuer tous les Maîtres qu'ils rencontrent, ou de les jetter dans l'esclavage.

Arlequin.

Eh! chaque Païs a sa coutume: ils tuent les Maîtres; à la bonne heure; je l'ai entendu dire aussi; mais on dit qu'ils ne font rien aux Esclaves comme moi.

Iphicrate.

Cela est vrai.

Arlequin.

Eh! encore vit-on.

Iphicrate.

Mais je suis en danger de perdre la liberté, et peut-être la vie: Arlequin, cela ne suffit-il pas pour me plaindre!

Arlequin (prenant sa bouteille pour boire).

Ah! ze vous plains de tout mon coeur, cela est juste.

Iphicrate.

Suis-moi donc.

Arlequin (siffle).

Hu, hu, hu.

Iphicrate.

Comment — donc? que veux-du dire?

Arlequin (distrait, chante).

Tala ta lara.

Iphicrate.

Parle donc, as-tu perdu l'esprit? à quoi penses-tu?

Arlequin (riant).

Ah, ah, ah, Monsieur Iphicrate, la drôle d'avanture: je vous plains par ma foi, mais je ne saurois m'empêcher d'en rire.

Iphicrate (à part les premiers mots).

(Le coquin abuse de ma situation, j'ai mal fait de lui dire où nous sommes) Arlequin, ta gayeté ne vient pas à propos, marchons de ce côté.

Arlequin.

J'ai les jambes si engourdies . . .

Iphicrate.

Avançons, je t'en prie.

Arlequin.

Je t'en prie, je t'en prie; comme vous êtes civil et poli; c'est l'air du Païs qu fait cela.

Iphicrate.

Allons, hâtons nous, faisons seulement une demi-lieue sur la Côte pour chercher notre chaloupe, que nous trouverons peut-être avec une partie de nos gens; et en ce cas-là nous nous rembarquerons avec eux.

Arlequin (en badinant).

Badin, comme vous tournez cela.

(Il chante).

L'embarquement est divin,
Quand on vogue, vogue, vogue,
L'embarquement est divin,
Quand on vogue avec Catin.

Iphicrate (retenant sa colére).

Mais je ne comprends point, mon cher Arlequin.

Arlequin.

Mon cher Patron, vos compliments me charment; vous avez coutume de m'en faire à coups de gourdin qui ne valent pas ceux-la, et le gourdin est dans la Chaloupe.

Iphicrate.

Eh! ne sais-tu pas que je t'aime?

Arlequin.

Oui; mais les marques de votre amitié tombent toujours sur mes épaules, et cela est mal placé.

Ainsi, tenez, pour ce qui est de nos gens, que le Ciel les bénisse; s'ils sont morts, en voilà pour longtemps; s'ils sont en vie, cela se passera, et je m'en goberge.

Iphicrate (un peu ému).

Mais j'ai besoin d'eux, moi.

Arlequin (indifférement).

Oh, cela ce peut bien, chacun a ses affaires: que je ne vous dérange pas.

Iphicrate.

Esclave insolant!

Arlequin (riant).

Ah! ah, vous parlez la Langue d'Athènes; mauvais jargon que je n'entends plus.

Iphicrate.

Méconnois-tu ton Maître, et n'est-tu plus mon Esclave?

Arlequin (se reculant d'un air sérieux).

Je l'ai été, je le confesse à ta honte; mais va, je te le pardonne, les hommes ne valent rien. Dans le Païs d'Athènes j'étois ton Esclave, tu me traittois comme un pauvre animal; et tu disois que cela étoit juste, parce que tu étois le plus fort. Eh bien, Iphicrate, tu vas trouver ici plus fort que toi, on va te faire Esclave à ton tour; on te

dira aussi que cela est juste, et nous verrons ce que tu penseras de cette justice-là: tu m'en diras ton sentiment, je t'attends-là. Quand tu auras souffert, tu seras plus raisonnable, tu sauras mieux ce qu'il est permis de faire souffrir aux autres. Tout en iroit mieux dans le monde, si ceux qui te ressemblent recevoient la même leçon que toi. Adieu, mon ami; je vais trouver mes camarades et tes Maîtres.

(Il s'éloigne).

Iphicrate (au désespoir, courant après lui l'épée à la main).

Juste Ciel! Peut-on être plus malheureux et plus outragé que je le suis! Misérable, tu ne mérites pas de vivre.

Arlequin.

Doucement, tes forces sont bien diminuées, car je ne t'obéis plus, prends-y garde. —

Und jetzt aus dem *Théâtre italien* auf die deutsche Bühne! Die Szenerie erinnert an das Original, mit dem Unterschiede, daß sie Amerika, das Land der Freiheit, vorstellen soll. *Iphicrate* tritt als Mylord Richmont auf, von seinem Sklaven Pantalon begleitet; ob letzterer ein Neger, Mulatte oder Europäer ist, können wir jetzt nicht mehr mit Bestimmtheit feststellen. Einen Engländer zum

Sklaven zu machen, war jedenfalls für den Übersetzer, der auf die „Wahrscheinlichkeit“ so viel Gewicht legte, eine bedenkliche Sache. Es ist zu vermuten, daß Freund Harlekin diesem sonderbaren Sklaven stillschweigend sein Äußeres geliehen und daß hier Pfeffel auf die erwünschte Illusion eben verzichten mußte . . . .

Mylord Richmont (nachdem er laut geseufzet).
Pantalon!

Pantalon (mit einer Flasche Brandtwein, die an seinem Gürtel hänget).
Gnädiger Herr!

Mylord Richmont.
Wie wird es uns auf dieser Insel ergehen?

Pantalon.
Wir werden lechzen, auszehren, und endlich Hungers sterben; dieses wird meines Erachtens unser hiesiger Lebenslauf seyn, und der Papa hätte das Geld sparen können, das wir zu Oxford verstudiert, und zu London verspielet haben.

Mylord Richmont.
Wir sind alleine dem Schiffbruch entkommen; alle unsere Reisegefährten sind verunglücket, und ich beneide jetzt ihr Schicksal.

Pantalon.

Ach ja! Sie sind im Meere ertrunken und wir haben die nämliche Bequemlichkeit an der Hand.

Mylord Richmont.

Etwas fällt mir bey; als das Schiff an diesen Felsen scheiterte, so hatten einige der Unserigen Zeit sich in das Boot zu werfen; es ist wahr, die Wellen haben es völlig umgeben, und ich weis nicht, wie es damit ergangen ist, allein vielleicht haben Sie das Glück gehabt, an einem Orte der Insel anzulanden; und meine Meynung wäre, sie zu suchen. Was sagst du dazu?

Pantalon.

Lassen Sie uns immerhin suchen, es mag nichts schaden. Doch wie wäre es, wenn wir zuvor ein bischen ausruheten, und einen Schluck Brandtwein zu uns nehmen? Ich habe meine Herzens-Flasche gerettet; hier ist sie; ich will, wie billig, zween Drittel davon trinken und Ihnen hernach den Rest überlassen.

Mylord Richmont.

Ey! laß uns keine Zeit verlieren; folge mir, wir wollen alles anwenden, um von diesem Orte wegzukommen; wenn ich mich nicht rette, so bin

ich verlohren, ich werde Boston nie wieder sehen; denn wir sind auf der Insel der Sklaven.

Pantalon.

Ho! ho! was ist denn das für ein Geschmeiße?

Mylord Richmont.

Es ist eine Rotte amerikanischer Sklaven, die vor ungefehr hundert Jahren das Joch der Spanier abgeschüttelt, und sich auf einer Insel dieses Meeres niedergelassen haben. Wie ich glaube, so ist es eben die, welche wir betreten. Siehe, da sind ohne Zweifel von ihren Hütten, und ihre Gewohnheit, mein lieber Pantalon, ist, alle Herren, die ihnen in die Hände fallen entweder zu tödten, oder sie zur Sclaverey zu verdammen.

Pantalon.

Nun! nun! ländlich, sittlich: sie bringen die Herren um, immerhin, ich habe es auch sagen hören; allein man behauptet, daß sie den Sclaven, wie ich bin, kein Leyd zufügen.

Mylord Richmont.

Das ist wahr.

Pantalon.

Gut! so bringt unser einer doch seine Haut davon.

Mylord Richmont.

Ich aber bin in Gefahr meine Freyheit, und vielleicht gar das Leben zu verlieren. Ach Pantalon! ist dir dieses nicht genug mich zu beklagen?

Pantalon (nimmt seine Flasche und trinkt).

O! ich beklage Sie von ganzem Herzen: es ist nicht mehr als billig.

Mylord Richmont.

Folge mir denn.

Pantalon (pfeift).

Hu, hu, hu.

Mylord Richmont.

Was ist das? was soll das bedeuten?

Pantalon (zerstreut, singt).

Tala ta lara.

Mylord Richmont.

So rede doch. Hast du den Verstand verlohren, was denkst du?

Pantalon (lachend).

Ha, ha, ha! Mylord Richmont, welch eine trolligte Begebenheit! Ich beklage Sie, so wahr ich ehrlich bin, allein ich kann mich nicht enthalten darüber zu lachen.

Mylord Richmont (bei Seite).

Der Schurke mißbrauchet meine Offenherzigkeit; ich habe seiner Dummheit zu viel getrauet. (laut) Pantalon deine Lustigkeit kömmt mir nicht zur rechten Stunde, laß uns auf dieser Seite fortgehen.

Pantalon.

Ich habe so krampfichte Beine . . .

Mylord Richmont.

Laß uns fortgehen, ich bitte dich darum.

Pantalon.

Ich bitte dich darum; ich bitte dich darum; wie Sie doch so artig und so höflich sind; Das macht die Luft des Landes, darinnen Sie sich befinden.

Mylord Richmont.

Laß uns doch eilen, wir wollen nur eine halbe Meile an der Küste fortgehen, um unser Boot zu suchen, welches wir vielleicht mit einem Theile unserer Leute antreffen werden; und in diesem Falle wollen wir uns wieder mit ihnen einschiffen.

Pantalon (scherzend).

Wie fein wissen Sie das Ding zu drehen. (er singt.) La, la, la, la, la!

Mylord Richmont (der seinen Zorn zurück hält).

Aber mein lieber Pantalon, ich kann gar nicht aus dir klug werden.

Pantalon.

Mein lieber Herr Patron, Ihre Liebkosungen entzücken mich, sonsten machten Sie mir immer welche mit dem Prügel, die nicht so gut schmecken: und der Prügel möchte im Boote seyn.

Mylord Richmont.

Ey! weißt du nicht, daß ich dich lieb habe?

Pantalon.

Ganz wohl. Allein ihre Freundschafts-Bezeugungen fallen immer auf meine Schultern, und das ist nun eben der Ort nicht dazu. Was also unsere Leute betrift, so wünsche ich Ihnen Glück, Heyl und Segen; sind sie todt, so sind sie es für eine lange Zeit: sind sie noch am Leben, so werden sie nicht weit laufen, und ich lache mir die Haut voll, daß ich besser aufgehoben bin.

Mylord Richmont (etwas bewegt).

Allein ich bin ihrer benötigt.

Pantalon (ganz gleichgültig).

Oh! das kann wohl seyn, jeder hat seine Bedürfnisse: ich will Sie gar nicht aufhalten.

Mylord Richmont.

Ungeschliffener Sclave!

Pantalon (lachend).

So, so, Sie reden die Sprache der Europäer: ein garstiges Gewäsche, das ich nicht mehr verstehe.

Mylord Richmont.

Verkennest du deinen Herrn, und bist du nicht mehr mein Sclave.

Pantalon (tritt mit einer ernsten Miene zurück).

Ich war es, ich gestehe es zu deiner Schande; doch es sey drum, ich vergebe es dir; Die Menschen taugen überhaupt nichts. Im englischen Gebiete war ich dein Sclave, du mishandeltest mich wie ein armes Vieh. Du hiesest es recht, weil du der Stärkste warest. Aber warte nur, Richmont, hier wirst du stärkere finden, als du bist, und die Reihe ist nun an dir ein Sclave zu seyn; man wird es auch recht heißen, und wir wollen sehen, was du von dieser Gerechtigkeit denken wirst: ich will deine Meynung darüber erwarten. Wenn du wirst gelitten haben, so wirst du vernünftiger werden, du wirst besser wissen, was man andere darf leiden lassen. Alles in der Welt würde besser gehen, wenn die, so dir ähn-

lich sind, eine gleiche Lehre empfiengen. Lebe wohl, mein Freund, ich will meine Cameraden und deine Herren aufsuchen. (Er entfernet sich).

Mylord Richmont (läuft ihm voll Verzweiflung mit dem blosen Degen nach).

Gerechter Himmel! hat wohl jemand größeres Unglück und größere Beschimpfungen erlitten. Elender! du verdienest nicht zu leben.

Pantalon.

Sachte, sachte, deine Kräfte haben sich gewaltig verringert, denn ich gehorche dir nicht mehr, nimm dich in acht.

Pfeffel hat, wie man schon aus den wenigen hier mitgeteilten Proben erkennen kann, den Dialog an den Stellen ergänzt und umgearbeitet, wo sich ihm die Möglichkeit bot, seine Personen aus idealer Ferne in näherliegende Verhältnisse zu versetzen. So wird z. B. von Verwandten in Boston gesprochen, den „gesitteten Europäern" der Menschenhandel vorgeworfen, eine Erbschaft erwähnt, um derentwillen die mißglückte Seereise unternommen worden ist . . .

Pfeffel verfügte über große Sprachkenntnisse; das Französische scheint ihm mindestens so nahe gelegen zu haben wie das Deutsche, was sich zum

Teil daraus ergibt, daß der Sinn des Originals niemals unbewußt entstellt, also immer richtig verstanden wird. Eher erscheint der deutsche Ausdruck manchmal etwas gesucht. So übersetzt Pfeffel *„portrait“* mit „Abschilderung“, während ihm doch das damals schon oft gebrauchte „Bildnis“ zur Verfügung stand. Den Sinn von *„bien plaisant“* konnte er getrost mit „heiter“ wiedergeben, ohne zu dem nur mundartlich gerechtfertigten „schnakisch“ zu greifen. Krüger kommt dem Originale näher, wenn er *„ébauche“* mit „Entwurf“ und nicht wie Pfeffel mit „Schattenriß“ verdeutscht. Sonst aber ist er der unbeholfenere Übersetzer. Wo Pfeffels Richmont sagt: „soll ich mich für einen lächerlichen Menschen ausgeben?“ da ruft Krügers Iphicrates aus: „wollt ihr denn, daß ich bekennen soll, daß ich ein lächerlicher Kerl bin.“

Daß die Wahl G. K. Pfeffels gerade auf die philosophisch-moralisierende „Sklaveninsel“ fiel, ist charakteristisch für die Anschauungen dieses Dichters. Gellert würde *„La mère confidente“* übersetzt haben.

Aus demselben Jahrzehnte stammt eine auf die „Sklaveninsel« und hauptsächlich auf die „Insel der Vernunft“ zurückgehende Nachahmung des Marivaux: Christian Gottlieb Lieberkühns Einakter

„Die Insel der Bucklichten", abgedruckt im „Theater der Deutschen", Band IV, 1767. Chabrias, ein junger Athener, gelangt durch Zufall mit seinem Diener Eurot auf eine entlegene Insel, die nur von Buckeligen bewohnt wird. Ihres geraden Wuchses wegen stoßen sie überall auf Verwunderung und je nach den Menschen und den Verhältnissen, auf Spott oder Teilnahme; für häßlich und mißgestaltet müssen sich die Griechen überall erklären lassen. Chabrias entdeckt schließlich ein junges Mädchen, das, wie er, gerade gewachsen ist und dies durch einen aufgelegten Buckel mühsam zu verbergen sucht; er nimmt sie auf sein Schiff, um mit ihr nach seiner Heimat zurückzukehren; damit ist das Stück zu Ende. Die Moral lautet: „Wenn man unter lauter unvollkommenen Menschen der einzige vollkommene ist, so wird man verblendet, und man glaubt, daß man selbst mangelhaft und alle anderen Menschen gut sind. Allein wenn man nur den einen oder den anderen siehet, der ebenso beschaffen ist, wie wir, so fängt man nach und nach an, zu erkennen, daß es keine Unvollkommenheit sey, was nur eine verdorbene Gewohnheit dazu macht."

Das Stück war nicht geeignet, Marivaux' Einfluß in Deutschland zu verbreiten. Es wurde selten

gespielt, wohl des häßlichen Eindruckes wegen, den eine Menge mißgestalteter auf der Bühne sich bewegender Menschen machen mußte.

Die / falschen / Entdeckungen / Ein Lustspiel / in drei Aufzügen / Nach Marivaux. / bei Carl Wilhelm Ettinger. / 1774. Das Original heißt „*Les Fausses Confidences.*“[42] Der Bearbeiter ist der Gothaische Geh. Sekretär Friedrich Wilhelm Gotter.

Wenn man die zahlreichen Übersetzungen, Bearbeitungen, Nachahmungen und Originalschauspiele Gotters nur dem Titel nach kennt, so staunt man schon über die Vielseitigkeit und den rastlosen Sammeleifer des Dichters. Die verschiedensten Einflüsse und Bestrebungen scheinen sich hier nach allen Richtungen gekreuzt zu haben. Gleim und Goethe, Lenz und Jacobi, Shakespeare und Gozzi, Voltaire und Gray . . . Mit Goethe wurden in Wetzlar englische Gedichte der gemütvollen Art ins Deutsche übersetzt, später entwickelte sich zwischen beiden Freunden ein Briefwechsel über „Götz“ und andere Ereignisse der literarischen Blütezeit; mit Boie begründete Gotter den Göttinger

Musenalmanach; Benda und Schweitzer begeisterten ihn für das Singspiel; Wieland stand im nahe; Ekhof, Seyler und Schröder verkehrten mit dem begabten Theaterfreund, der eigentlich ein erfahrener Schauspieler war, in ungezwungenster Weise . . . Ein empfindsames, nachfühlendes Gemüt, einer Zeit entstammend, die selbst durch und durch empfindsam und nachfühlend war! Gotters Lieblingsgebiet ist aber bei aller Vieltältigkeit doch immer das Theater der Franzosen geblieben. Jugendeindrücke, eine sorgfältige Erziehung nach französischen Vorbildern scheinen hier bestimmend gewesen zu sein; schon als Knabe versuchte Gotter allerhand in französischer Sprache, angeregt durch die damals in Gotha herrschende, von der Herzogin Louise Dorothea und der Frau von Buchwald geförderte Verehrung französischer Kunst und Dichtung.

Als Gotter zu Marivaux' *„Les Fausses Confidences“* griff,[43] um sie dem deutschen Theater in umgestalteter „nationalisierter“ Form zuzuführen, war er schon kein Neuling mehr auf dem Gebiete der dramatischen Dichtkunst. Cronegks „Olint und Sophronia“, das unvollendet gebliebene Trauerspiel des durch Lessing berühmt gewordenen, früh verstorbenen Dichters, erhielt von Gotter einen

Schluß, der leider verloren gegangen ist; bald darauf 1771 folgt eine Bearbeitung von du Belloys „*Gabrielle de Vergy*“, eines Fünfakters mit Greuelszenen und Schwertgerassel; etwas später entstanden „Orest und Elektra“ und „Merope“, zwei Trauerspiele nach Voltaire, beide wahrscheinlich für Seyler und seine Truppe bestimmt. Was vor den „falschen Entdeckungen“ von Gotter im Bereiche der Lustspielgattung ausgeführt wurde, scheint von ganz geringer Bedeutung gewesen zu sein. Erst später entwickelt sich aus dem fruchtbaren Tragödienschreiber ein ebenso fruchtbarer Lustspieldichter.

Bevor wir eine Beurteilung von Gotters „falschen Entdeckungen“ vornehmen, sei eine Reihe von Umständen angeführt, die auf den Charakter der Bearbeitung eingewirkt haben. Es ist vor allem hervorzuheben, daß in diesem Falle der Übersetzer kein vielgeplagter und dürftig bezahlter Schauspieler von Beruf war, wie Krüger oder Uhlich, mit mangelnden Sprachkenntnissen und geringem Selbstvertrauen, sondern ein Liebhaber des Theaters, ein talentvoller *homme du monde*, der das Treiben des Hofes nicht nur von der Bühne, aus serviler Entfernung beobachten, durfte und dem es ein Leichtes war, einen französischen Dialog mit zier-

licher Gewandheit in deutsche Worte zu kleiden. Von Unkenntnis der französischen Sprache, von irgendwelchen lexikalischen Mißgriffen kann bei Gotter überhaupt nicht die Rede sein. Er behandelt das Original mit derselben weltmännischen Sicherheit, mit welcher der Herzogliche Geheimsekretär vornehmen Franzosen, die Gotha und Weimar besuchten, begegnet haben wird. Befremdend ist bei Gotter der an Pfeffel gemahnende ewige Hang, seine Bearbeitung als einen Reinigungsprozeß aufzufassen. Rudolf Schlösser gebraucht das Wort „Besserungssucht". Ein passenderer Ausdruck ist kaum zu finden. Gotter ist in dieser Hinsicht eine charakteristische, typische Erscheinung, der Übersetzer des achtzehnten Jahrhunderts . . . Ihm war vor Allem daran gelegen, die künstlerische Absicht mit dem unterhaltenden Zweck zu vereinigen und Rücksicht auf den Geschmack des Publikums zu nehmen. Gotters Verkehr mit Berufschauspielern, den Praktikern der Bühne muß ihm manche brauchbare Lehre eingebracht haben; aber anderseits mußten sich daraus gewisse Nachteile notwendigerweise ergeben. Wer das Theater, Darsteller und Besucher gründlich kennt, der fühlt sich leicht versucht, seine Anschauungen allzusehr den herrschenden Bedürfnissen anzupassen und

den individuellen Wert eines Dramas zugunsten eines schon bewährten Musters aufzugeben. Bei Gotter tritt diese Konsequenz in zahlreichen Fällen besonders deutlich zu Tage. Der frühere Direktor der Gothaer Privatbühne, der Vertraute Ekhofs und Schröders, ist in jedem von Gotters Stücken erkennbar. Sehr bezeichnend dafür ist die Art, wie Schröder und Gotter gemeinschaftlich den „Kaufmann von Venedig" bearbeiteten. Schlösser[44] bemerkt darüber: „Um möglichste Einheit der Zeit herzustellen, ist die Handlung auf drei Tage beschränkt, weshalb Antonios Unglücksfälle durch die Flucht eines Kassierers vermehrt werden müssen; Shakespeares Akt- und Szeneneinteilung muß einer ganz anderen Anordnung weichen, damit der häufige Szenenwechsel die Aufführung nicht störe; gestrichen ist die ganze Jessica-Episode, welche nur gelegentlich erzählt wird, sowie der fünfte Akt; die Lösung der Portia-Fabel knüpft unmittelbar an die Gerichtsszene des vierten Aktes an. Alles Außergewöhnliche in der Handlung und den Charakteren wird ins Alltägliche herabgedrückt, desgleichen alles Schroffe, aber auch alles Poetische aus der Sprache entfernt." Soll es uns nach dem Angeführten wundern, daß auch Marivaux einem ähnlichen Schicksal verfiel, wenn auch,

wir wollen es gleich hinzusetzen, in bedeutend geringerem Maße? Daß bei dieser Arbeit vieles auf die Winke und Ratschläge befreundeter Künstler sich zurückführen läßt, ist kaum zu bezweifeln.

Das Lustspiel „*Les fausses confidences*“ behandelt einen Stoff, der im neunzehnten Jahrhundert in verschiedenster Weise, besonders bei französischen Romantikern, wiederkehrt. Es ist das Verhältnis zwischen dem unbemittelten, zaghaften Liebhaber und der reichen Geliebten, dem „Bedienten“ und der „Madam“. Dem Geiste der Zeit und dem Orte der Handlung — Paris — entsprechend, spielt das Geld dabei, besonders bei den Nebenpersonen, eine ziemlich bedenkliche Rolle. —

Dorant ist in die junge Witwe eines reichen Pächters verliebt und sinnt auf Mittel, sie zu heiraten. Er ist schön und weiß bei Frauen durch sein zurückhaltendes, aber freundliches Wesen Gefallen zu erwecken. Andere Vorzüge — ein wohlklingender adeliger Name, ein anständiges Jahreseinkommen sind ihm leider nicht beschieden. Auf den Rat eines früheren, jetzt bei Araminte angestellten Bedienten und auf die Verwendung seines Oheims Remy, der nichts von den Plänen seines Neffen weiß, übernimmt Dorant die Pflichten eines Sekretärs bei der Witwe. Es entwickelt sich eine Reihe

feingezeichneter Situationen, wobei Dubois, Dorants ehemaliger Diener, das möglichste aufbietet, um seine neue Gebieterin für Dorant zu gewinnen, und Remy, der polternde Alte des Stückes, das Bestreben seines Neffen dadurch fortwährend durchkreuzt, daß er ihn um jeden Preis mit Aramintes Zofe Marton, verheiraten will, da die letztere Aussichten auf eine gute Mitgift hat. Auch Harlekin fehlt nicht in dem Stücke, ohne übrigens eine Glanzrolle zu beanspruchen. Wichtiger ist die Figur des Dubois. Er ist ein Vertreter der Gattung, die Marivaux ganz vortrefflich zu charakterisieren wußte. Vor seinen zahlreichen Vettern, den Champagnes, Trivelins, Frontins, Bourguignons hat er aber etwas voraus, das ihn uns näher rückt und ihm die Teilnahme der Zuschauer sichert. Er hat ein dankbares Herz! Aus Freundschaft zu seinem Herrn verhilft er ihm zu der ersehnten Heirat. Gotter verabschiedet den treuen Bedienten und ersetzt ihn durch einen Freund. Dieser Freund — er heißt Süßholz — verkleidet sich als Diener, um in dieser Eigenschaft den Plan Dörners (Dorante) besser fördern zu können. Dadurch wurde das vertrauliche Verhältnis zwischen Herrn und Bedientem beseitigt. Diese Änderung soll aus Rücksicht auf das Publikum

vorgenommen worden sein, es drängt sich aber von selbst die Frage auf, warum ein Freund, der eine Livrée angezogen hat, um den Heiratsvermittler zu spielen, und der in dieser Verkleidung sich entschließt, seiner Herrin die vertraulichsten Mitteilungen zu machen, glaubhafter sein soll als ein listiger *valet,* der seinem früheren Gebieter für die erwiesenen Wohltaten gerne nützlich sein möchte? Warum hat Gotter dann keinen Anstoß daran genommen, daß ein junger Mann, dem man die Zofe als Braut zuführen will, schließlich die „Madam" selbst heiratet? Auch die Annahme, daß die Rolle des Dubois dem deutschen Standesgefühle nicht zusagen könne, hat sich als irrig erwiesen; feierte doch bald nachher F. L. Schröder die größten Triumphe als Figaro. — Auf die nahe Verwandtschaft zwischen Figaro und Dubois brauchen wir wohl nicht hinzuweisen.

Auch Süßholz wirkt für seinen Freund aus Dankbarkeit; während aber Dubois seine Dienste mit einer unbewußten Naivität anbietet, die seine Rolle in eine durchaus natürliche Beleuchtung stellt, scheint beinahe Süßholz zu seinem Entschluß durch fleißige Lektüre von Gellert und Diderot gelangt zu sein. Er gehört dem rührenden Lustspiele an, das um 1773 schon zu voller Entfaltung gekommen war. Man vergleiche:

Dorante.

Dubois, tu m'as servi, je n'ai pu te garder, je n'ai pu même te bien recompenser de ton zèle; malgré cela, il t'est venu dans l'esprit de faire ma fortune: en vérité il n'est point de reconnaissance que je ne te doive!

Dubois.

Laissons cela, Monsieur; tenez, en un mot je suis content de vous; vous m'avez toujours plû; vous êtes un excellent homme, un homme que j'aime, et si j'avais bien de l'argent, il seroit encore à votre service.

Daneben Gotter:

Süßholz.

Brüderchen, an mir ist nicht viel zu verderben, ich bin einmal ein verdorbener Mensch, und den armseligen Schreiberdienst, den ich, um dieses Plänchens willen, verließ, find' ich überall wieder. Siehst Du, wenn's ein Schelmstück wäre, so würde ich mich nicht dazu gebrauchen lassen; geschweige, daß ich Dich anspornen sollte. Aber einem ehrlichen Kerl durch eine unschuldige List auf einen grünen Zweig helfen, ist ja wohl jedem erlaubt. Und ich bin von Dir versichert, daß Du mich eben so liebst als ich Dich und daß es mir nie übel gehen wird, solange es Dir wohl geht.

Dörner.

Das schwör' ich Dir, in dieser Umarmung.

Süßholz.

Ih! dazu brauchst weder Schwur, noch Umarmung, Brüderchen. Das weiß ich seit der Zeit, da Du mich in Halle bey dem bösen Fieber wartetest, Du allein Nacht und Tag bey meinem Bette saßest, und mir, den alle Ärzte feierlich aufgegeben hatten, auf mein Bitten, durch das Aufritzen einer Ader das Leben rettetest. — Seit dieser Zeit weiß ich's, — so gewiß, als ich weiß, daß ein Wesen über uns lebt, das solche Herzen belohnt.

Dörner.

Schweig, Wilhelm, Du rührst mich durch diese Erinnerung.

Süßholz.

Ich habe nicht viel gelernt, Brüderchen, und ein liederlicher Zeisig bin ich auch mit unter, aber ehrlich dabey und dankbar. Wer mir einmahl Gutes gethan hat, für den lief ich durchs Feuer u. s. w.

Auch Madame Argante, die Mutter von Araminte, kommt bei den Änderungen nicht sehr gut weg. Gotter nennt sie ihrem gespreizten, zänkischen Wesen entsprechend, Frau Dünkelin, während

ihre Tochter den freundlicheren Namen Julie Heiter erhält. Schon Marivaux schildert Madame Argante mit übertriebener Schärfe, was bei dem galanten Frauenpsychologen eine Seltenheit ist. Gotter trägt das Seinige bei, indem er diesem von Haus aus etwas verzerrten Charakter noch einige Striche hinzufügt. Madame Argante möchte einen Grafen zum Schwiegersohn haben, mit dem Araminte in einen Prozeß verwickelt ist; auf diesem Wege glaubt sie dem Streit ein Ende zu machen und für ihre Tochter die Grafenkrone zu erwerben. Der junge, hübsche Sekretär, in dem sie sofort einen versteckten Liebhaber wittert, erregt ihr Mißfallen im höchsten Grade. Sie versucht ihn beiseite zu schaffen. Es gelingt ihr nicht, und Frau Argante muß sich in das Unvermeidliche fügen, aber nie und nimmer wird sie den Verwalter ihrer Tochter, den Neffen des Prokurators als Schwiegersohn anerkennen! *„Ah, la belle chûte! ah! ce maudit intendant! Qu'il soit votre mari tant qu'il vous plaira, mais il ne sera jamais mon gendre.“* Frau Dünkelin bietet schnell entschlossen dem Grafen eine andere Tochter an. Von dieser banalen, der Theaterroutine entlehnten Wendung ist bei Marivaux, selbstverständlich, keine Spur vorhanden.

Frau Dünkelin.

Herr Graf, Engelsgraf! Sie müssen und sollen mein Eydam werden. Ich habe eine Tochter in Berlin. Ihr Mann lebt zwar noch, aber er kränkelt Jahr und Tag an der Hektik und wird den Herbst nicht erleben. Dann wird jene Tochter um 20000 Rthlr. reicher, als diese.

Graf.

Wenn ich dann noch ledig bin!

Frau Dünkelin.

Je, bis zum Herbst, Engelsgraf; es sind ja nur noch ein paar Monate. Versprechen Sie mir zu warten, oder ich ärgere mich über die Streiche zu Tode! Ein schöner Abfall! Das verwünschte Sekretairs-Gesicht! Je, meinethalben, Jule, nimm ihn, behalt' ihn aber, mein Lebetag erkenn' ich ihn nicht für meinen Schwiegersohn.

Den Ort der Handlung nach Wien zu verlegen, die Sprache und das Äußere der beteiligten Personen den lokalen Verhältnissen anzupassen, war für Gotter von geringer Schwierigkeit. Nach dieser Seite hat er seine Arbeit mit sorgfältiger Feinheit abzurunden gewußt, und dadurch die Herzen der Wiener erobert. Noch 1830 wurde das Lustspiel als „Falsche Vertraulichkeiten" auf dem Burgtheater aufgeführt.

Das Schimpfwort „*Ostrogothe*“ wird mit „Kalmuckengesicht“ übersetzt, und Dörner heuchelt die Absicht, in das russische Heer einzutreten, während sein französisches Vorbild sich nach Amerika einschiffen will; man muß unwillkürlich an den siebenjährigen Krieg denken, dessen entfernter Kanonendonner die Kindheit Gotters verdüsterte.

Die „falschen Entdeckungen“ wurden zuerst von Seyler in Gotha, am 19. August 1774 gegeben. Hier war der Erfolg gering. Es folgten Aufführungen in Weimar, München, Riga, Petersburg, Berlin. Schröder hielt das Stück auf seinem Spielplan bis 1779.

Eine Bearbeitung des Lustspiels „*Le jeu de l'Amour et du Hazard*“ kam in Mannheim 1777 heraus. Der Titel lautet: Die Verkleidung / ein Lustspiel / in drei Aufzügen / Mannheim / bei C. F. Schwan, kurfürstl. Hofbuchhändler / 1777. Der Übersetzer ist nicht genannt; wenn wir einem Berichte der Halle'schen Allgemeinen Literaturzeitung (Nr. 272 d. 31. Aug. 1796) Glauben schenken dürfen, so ist es Schwan selbst gewesen.

Die Vorrede enthält einige interessante Zeilen. „Ich glaube nicht nötig zu haben, es dem Leser zu sagen, daß dieses Lustspiel aus dem Marivaux

genommen ist. In den Werken dieses französischen Theaterdichters führt es den Titel: *Le jeu de l'amour et du Hazard.* So wie es Frau Gottsched übersetzt hat, wollte es nicht mehr gefallen. Ich habe mir die Freiheit genommen, es nach meinem Geschmack zu verändern; und wenn es so, wie ich es liefere, auch nicht gefallen sollte, so hat niemand Schaden dabei, als ich."

Frau Gottsched soll ein Lustspiel von Marivaux übersetzt haben! Sie hat, vielleicht im Geheimen, eine Neigung zu dem von ihrem Manne verkannten Komödiendichter gehegt, während sie eifrig bemüht war, für Destouches eine neue Heimat in Deutschland zu begründen; Marivaux' Romane hatte sie gelesen —, das wissen wir; wie stand es mit seinen Lustspielen? Es entwickeln sich verlockende Konjekturen, die aber durch einen zufälligen Blick in Krügers Marivauxübersetzung in nichts zerflattern. Es handelt sich um ein bloßes Versehen, um eine unrichtige Quellenangabe. Der Bearbeiter, es mag Schwan oder ein anderer gewesen sein, hat Krügers „Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux", die, wie schon erwähnt, ohne Nennung des Autors erschienen war, — der Frau Gottsched zugeschrieben, ein bedenklicher Irrtum, wenn man in Betracht zieht, daß Schwan

ein genauer Kenner deutscher literarischer Verhältnisse war und daß seine Aufzeichnungen über das Mannheimer Nationaltheater noch heute von Wichtigkeit sind.

Der Beweis ist nicht schwer zu erbringen. Wir können gleich den ersten Aufzug in beiden Versionen dazu verwenden.

Krüger:

Silvia.

Aber, sage mir einmahl, worinn mengest du dich? Warum bürgest du für meine Empfindungen?

Lisette.

Weil ich glaubte, daß in diesem Falle ihre Empfindungen den Empfindungen der ganzen Welt ähnlich seyn würden. Ihr Herr Vater fragte mich, ob es ihnen wohl lieb seyn würde, wenn er ihnen einen Mann gäbe, ob sie sich darüber freuen würden; ich antwortete ihm: Ja. Die Frage brachte es auch nicht anders mit sich, u. s. w. . . .

Schwan:

Julie (Silvia).

Aber sage mir einmal, worin mengest du dich? Warum bürgest du für meine Empfindungen?

Lisette.

Weil ich glaubte, daß in diesem Fall ihre Empfindungen den Empfindungen der ganzen Welt

ähnlich seyn würden. Ihr Herr Vater fragte mich, ob es ihnen wohl lieb seyn würde, wenn er ihnen einen Mann gäbe? Ob sie sich darüber freuen würden? Ich antwortete natürlicher Weise, Ja! und die Frage brachte es auch nicht anders mit sich . . .

Das französische Original ist, dem Anschein nach, nicht zu Rate gezogen worden, was sich aus den Stellen ergibt, wo die Fehler und Ungenauigkeiten Krügers Wort für Wort wiederholt werden.

Krüger: Ach! wenn sie auch noch so geringer Herkunft wären, wenn ich sie auch in der Küche hätte bey dem Scheuerfasse stehen sehen, so würden sie doch allezeit meine Prinzessin gewesen seyn.

Schwan: Ach! wenn sie auch noch so geringer Herkunft wären, wenn ich sie auch in der Küche bei dem Scheuerfasse hätte stehen sehen, so würden sie doch allezeit meine Prinzessin gewesen seyn.

Die entsprechenden, im Laufe unserer Darstellung schon einmal angeführten Zeilen des Originals lauten: *„quand vous ne seriez que Perette ou Margot, quand je vous aurois vu le martinet à la main descendre à la cave, vous auriez toujours été ma Princesse.“*

Gebessert hat Schwan wenig. Die Sprache ist fast dieselbe geblieben, bis auf wenige Änderungen. Für das Fremdwort wird das entsprechende deutsche gesetzt. So tritt an Stelle von „Exempel“ das entschieden bessere „Beispiel“; aus einem „heteroclitischen“ Gedanken wird ein „sonderbarer“ Gedanke; aus „Galimatias“ — „albernes Geschwätz“ u. s. w. Vieles ist gekürzt, und zwar nicht zum Vorteile des Stückes. Der Schauplatz ist Deutschland. Bourguignon, dessen helltönender Namen schon ein Lächeln vergnügter Erwartung dem Zuschauer entlockt, Bourguignon heißt Franz und seine Rolle ist um die farbenreichsten Episoden ärmer geworden.

Ebenfalls in Mannheim ist eine andere Neubearbeitung nach Marivaux entstanden. Sie trug den Titel „Welch ein Spaß“, und ist weder gedruckt, noch aufgeführt worden. Martersteig berichtet darüber in den Protokollen des Mannheimer Hoftheaters, s. 438.

Kurz vor dem Jahre 1778 veranstaltete das Kaiserlich-Königliche Nationaltheater in Wien einen Wettbewerb für Theaterdichter. Die Preise waren

in erster Linie für diejenigen Schauspiele bestimmt, die guten Geschmack und gute Gesinnung fördern konnten. Aus der Vorrede zu den preisgekrönten Werken, die zu einem Bande vereinigt wurden, erfahren wir, von welchen Versuchungen ein guter deutscher „Theaterdichter" sich frei zu halten habe. „Gewisse Freyheit-Sentiments in monarchischen Staaten ausbreiten zu wollen, ist unschicklich. Nicht minder ist zu mißbilligen: Alle seltsame Wahl des Stoffes; Schreibart und Charaktere von aufgedunsener und überspannter Art oder was auf irgendeine Weise, der Sittlichkeit der Bühne zu nahe tritt. So ganz über die Natur hinausfliegen; bloß melancholisch-cholerische Menschen schildern; statt Schrecken und Mitleiden zu erregen, nur Abscheu, und widrige Empfindung erzwingen, ist leider itzt ein Modefehler, dem sogar Dichter von Genie, manchmal unterliegen." Das Ergebnis des Preisausschreibens ist kein befriedigendes gewesen: „Aus der ungeheuern Anzahl von mehr als hundert Schauspielen, welche dem Nationaltheater im verflossenen Jahre zugesandt worden sind, waren mit möglichster Nachsicht nur acht Stücke für die hiesige Vorstellung zuzulassen." Unter den aufgenommenen Schauspielen befanden sich ein „Märchen" in fünf Akten von dem Her-

zoglichen Rat Schmidt in Anlehnung an Gozzi verfaßt; und als „Beygabe“ dazu, von demselben Autor „noch ein Lustspiel von zwey Akten, nach Menander und Marivaux, betitelt: Wer ist in der Liebe unbeständig?“

Der Herzogl. Rat Schmidt, derselbe Weimarische Kommissionsrat Schmidt, dessen Komödie „Zu gut ist nicht gut“ mit Verbesserungen von Gotters Hand in Mannheim unter Dalberg aufgeführt wurde, hat hier, in seiner „Beygabe“ versucht, eines von den weniger bekannten Stücken Marivaux' *(La dispute)*, das selbst in Paris bei seinem Erscheinen nur eine Aufführung erlebte (1744), auf kurze Zeit der Vergessenheit zu entreißen. Es handelt sich hier um einen Stoff, der dem Bereiche der Novelle näher liegt als dem Drama. Ein menschenfreundlicher Prinz läßt vier im zartesten Alter stehende Waisenkinder, zwei Knaben und zwei Mädchen, in eine entlegene Gegend bringen, wo jedes in völliger Einsamkeit erzogen wird. Es handelt sich um ein psychologisches Experiment, dessen Endziel darauf ausgeht, Aufschluß über die Entwicklung der Liebestriebe bei reinen, von äußerer Kultur unberührten Menschen zu geben. Wer ist unbeständig in der Liebe, der Mann, die Frau? So lautet die Frage. Die Antwort lautet: „beide“.

Die Pflegekinder des Prinzen werden, wie gesagt, in der strengsten Abgeschlossenheit erzogen; sie wissen nichts von der Welt, von der Menschheit; nur geheimnisvoll vermummte Wärter haben Zutritt zu ihnen. Sogar ihres Geschlechtes sind sie sich nicht bewußt. Bei aller Übertreibung, trotz aller Unmöglichkeiten ist es eine Erziehungsanstalt des achtzehnten Jahrhunderts, wo wir uns befinden; gewaltsames Eingreifen in die Entfaltung der Seele, ein unbewußtes Hemmen der Natur in dem bewußten Streben, ihre Tiefe zu ergründen! Fast haben wir Mitleid mit den vier menschlichen Wesen, die uns hier entgegentreten; doch sind es glücklicherweise keine wirkliche Menschen, sondern bloße Begriffe, schattenlose Geister.

Auf Befehl ihres fürstlichen Erziehers (inzwischen ist der Sohn des vorher genannten Prinzen zur Regierung gelangt) werden sie alle an demselben Tage in Freiheit gesetzt; sie dürfen sich in einem lauschigen Walde an plätschernden Bächen zwischen Grotten und Felsen ergehen. Eine Art Schäferspiel entspinnt sich. Liebe, Eifersucht und Untreue führen Situationen herbei, die mit gespanntem Interesse von dem Prinzen und seinem Gefolge aus einem sicheren Versteck beobachtet werden.

Marivaux hat gewiß Besseres geschrieben. Aber für den Literaturhistoriker ist dieses von der Nachwelt vergessene Werk doch nicht uninteressant. Es ist eine Abstraktion von Marivaux' dramatischem Schaffen, die Formel seiner Kunst.

Die Bearbeitung von Schmidt folgt dem Originale, sofern es die Handlung, die dramatischen Konflikte betrifft. Eigenartig aber ist die Beleuchtung, die der deutsche Bearbeiter auf Menschen und Szenerie fallen läßt. Der dramatische Stil seiner Zeit, die Kunst eines Klinger, eines Lenz, eines H. L. Wagner sehen wir hier abgespiegelt! Marivaux führt uns in einen Garten, dessen hohe Felsen ja nichts anderes als eine Schaubühne für Liebende sein sollen. Schmidt möchte bei dem Zuschauer das Gefühl erwecken, als ob er einen prüfenden Blick in die Natur täte, womöglich ohne Lächeln, als Richter und Kenner des menschlichen Herzens. Ernste Schatten scheinen über der Stirn des jungen Fürsten zu lagern, während das französische Vorbild sofort einen menschenfreundlichen Plauderton anschlägt, den es sich in Versailles angeeignet zu haben scheint. Die Rollen sind dieselben geblieben, aber die Menschen haben sich verändert.

Die Sprache ist bei Schmidt unruhig, hastend,

manchmal etwas verwirrt. Der richtige Sturm- und Drangdialog! Abgerissene Sätze, Wiederholungen desselben Wortes, zahlreiche Ausrufungszeichen und Gedankenstriche, eine übertriebene Leidenschaftlichkeit und eine gesuchte Naivität der Sprache, die auf ganz andere Quellen, als Marivaux, zurückgehen!

Um das Gesagte anschaulich zu machen, würden uns einige herausgegriffene Sätze kaum genügen, da es sich hier hauptsächlich um die Stimmung handelt, in die das Stück versetzt worden ist. Wie bei der Besprechung von Pfeffels Sklaveninsel möge hier die einleitende Szene, das Gespräch zwischen Prinz und Hofdame in der ursprünglichen Gestalt und in der deutschen Bearbeitung zum Vergleiche vorgelegt sein.

Hermianne.

Où allons-nous, Seigneur, voici le lieu du monde le plus sauvage, et le plus solitaire, et rien n'y annonce la fête que vous m'avez promise.

Le Prince (en riant).

Tout y est prêt.

Hermianne.

Je n'y comprens rien; qu'est-ce que c'est que cette maison où vous me faites entrer, et qui forme

un édifice si singulier? que signifie la hauteur prodigieuse des differens murs qui l'environnent? où me menez-vous?

Le Prince.

A un spectacle très-curieux; vous savez la question que nous agitâmes hier au soir. Vous souteniez contre toute ma Cour, que ce n'étoit pas votre sexe, mais le nôtre, qui avoit le premier donné l'exemple de l'inconstance et de l'infidélité en amour.

Hermianne.

Oui, Seigneur, je le soutiens encore. La première inconstance ou la première infidélité n'a pu commencer que par quelqu'un d'assez hardi pour ne rougir de rien. Oh! comment veut-on que les femmes avec la pudeur, et la timidité naturelle qu'elles avoient, et qu'elles ont encore depuis que le monde et sa corruption durent, comment veut-on qu'elles soient tombées les premières dans des vices de coeur que demandent autant d'audace, autant de libertinage de sentiment, autant d'effronterie que ceux dont nous parlons? cela n'est pas croyable.

Le prince.

Eh sans-doute, Hermianne, je n'y trouve pas plus d'apparence que vous, ce n'est pas moi qu'il

faut combattre là-dessus, je suis de votre sentiment contre tout le monde, vous le savez.

Hermianne.

Oui, vous en êtes par pure galanterie, je l'ai bien remarqué.

Le Prince.

Si c'est par galanterie, je ne m'en doute pas. Il est vrai que je vous aime, et que mon extrême envie de vous plaire, peut fort bien me persuader que vous avez raison; mais ce qui est de certain, c'est qu'elle me le persuade si finement que je ne m'en apperçois pas. Je n'estime point le coeur des hommes, et je vous l'abandonne; je le crois sans comparaison plus sujet à l'inconstance et à l'infidélité que celui des femmes, je n'en excepte que le mien, à qui même je ne serois pas cet honneur-là si j'en aimois une autre que vous.

Hermianne.

Ce discours-là sent bien l'ironie.

Le Prince.

J'en serai donc bientôt puni, car je vais vous donner de quoi me confondre, si je ne pense pas comme vous.

Hermianne.

Que voulez-vous dire?

Le Prince.

Oui, c'est la nature elle-même que nous allons interroger, il n'y a qu'elle qui puisse décider la question sans replique, et surement elle prononcera en votre faveur.

Hermianne.

Expliquez-vous, je ne vous entends point.

Le Prince.

Pour bien savoir si la première inconstance ou la première infidélité est venue d'un homme, comme vous le prétendez, et moi aussi, il faudroit avoir assisté au commencement du Monde et de la Société.

Hermianne.

Sans-doute, mais nous n'y étions pas.

Le Prince.

Nous allons y être, oui les hommes et les femmes de ce temps-là, le monde et ses premiers amours vont reparoître à nos yeux tels qu'ils étoient, ou du-moins tels qu'ils ont dû être; ce ne seront peut-être pas les mêmes avantures, mais ce seront les mêmes caractéres; vous allez voir le même état de coeur, des ames toutes aussi neuves que les premières, encore plus neuves s'il est possible (à Carise et à Mesrou). Carise, et vous Mesrou, partez,*

* Die verkleideten Diener des Prinzen.

et quand il sera temps que nous nous retirions, faites le signal dont nous sommes convenus (à sa Suite). Et vous qu'on nous laisse.

Man vergleiche:

Gräfinn.

Aber Prinz, wohin haben Sie mich geführt? Ist's in dieser einsamen entlegenen Gegend, wo ich ein Schauspiel sehen soll?

Fürst.

Eben hier, liebe Gräfinn!

Gräfinn.

Eben hier? Und ein Schauspiel? Ha! ein Schauspiel ohne Menschen!

Fürst.

Das nicht. Sie sollen's haben ein Schauspiel von Menschen — und aus der großen Menschenfamilie.

Gräfinn.

Desto besser! Das wäre menschlicher, als manches Schauspiel in Ihrer Residenz. Die guten Leute geben uns so selten Schauspiel aus der großen Menschenfamilie! — Aber Prinz, Ihr Schauspiel — und ihre menschlichen Schauspieler.

Fürst.

Gleich zieh' ich den Vorhang auf. Aber vorher noch ein Wort. Liebe Gräfinn, gestern an

der Tafel machten Sie's wirklich zu arg; Sie behaupteten mit unwiderstehlichem Witze: die Mannspersonen wären's allein, die man in der Liebe flatterhaft und unbeständig nennen könne!

Gräfinn.

Und das behaupte ich noch. Ah Prinz! Die Person, welche boshaft genug war, Liebe und Treue zuerst zu brechen, hatte ganz gewiß ein Männerherz! Es war ein Verwegener, der über nichts errötete, der das heiligste Band der Natur gefühllos trennte — und das konnte ja nur eine Mannsperson seyn! Denken Sie doch, das sanfte, gefühlvolle, schamhafte, wehrlose, furchtsame Weib, wie es aus der Hand der Schöpfung gieng, konnte das dreist genug seyn, Liebe und Treue zuerst zu brechen? Gewiß nicht! gewiß nicht!

Fürst.

Gräfinn, wer tritt nicht auf die Seite der Frauenzimmer, wenn Sie die Frauenzimmer mit Ihrem Beispiele vertreten! — Aber — aber

Gräfinn.

Mit Ihrem boshaften Aber! Daß Ihr Weltkinder Euch doch immer die Frauenzimmer schlimmer denkt, als sie wirklich sind! Sie machen mir ein Kompliment — und doch liegt Männertücke im Hinterhalt.

Fürst.

Besste Würdigste Ihres Geschlechts, Ihrentwegen wünsche Ich Ihre Mitschwestern besser, als sie wirklich sind. Sie vertheidigen Ihr Geschlecht — aber nur mit Ihrem Herzen — mit Ihren Handlungen. Mein Herz überzeugen Sie leicht — aber der Verstand, der will noch mehr Beyspiele von guten Weibern haben! — Doch im Vertrauen, ich bin vollkommen Ihrer Meynung: es giebt mehr flatterhafte und unbeständige Männer, als Weiber: die Männer sind nun einmal so! Geschäffte, Bestimmungen des Lebens, Abwechslungen von Beruf und Pflichten, welchen das ruhige, häusliche, vaterlandtreue Weib nicht so stark ausgesetzt ist, als der Mann — könnten die Männer einigermaßen entschuldigen. Aber im Ganzen genommen, ist ein Männerherz immer flatterhafter und unbeständiger, als ein Weiberherz. Manchmal giebts Ausnahmen — aber —

Gräfinn.

Wieder das boshafte Aber! Das Schauspiel; das Schauspiel, Prinz.

Prinz.

Gleich sollen Sie's haben. Eben mein Schauspiel soll Ihnen Stof geben, mich mit Ihrem ganzen Geschlechte auf immer auszusöhnen. Möchten die

Frauenzimmer den Sieg der Liebe und Beständigkeit am Ende davon tragen!

Gräfinn.

Das sollen sie; das sollen Sie ganz gewiß! Wohl zu verstehen, alles Vorrecht von Schönheit und Anmuth bey Seite, gesetzt. Nicht das Herz, der Verstand soll entscheiden. Und der Inhalt Ihres Schauspieles, mein Prinz, soll seyn?

Fürst.

Die große immer unentschieden gebliebene Frage: „Wer ist in der Liebe unbeständig und flatterhaft? Sind's die Mannspersonen? Sind's die Frauenzimmer?“ Hier in meinem Schauspiele soll's die Natur, sollen's unverdorbene Menschen entscheiden.

Gräfinn.

Natur? ach Prinz! wo treffen Sie noch Natur, wo unverdorbene Menschen in ihrer ersten Einfalt an? Die Welt ist ja so alt! Das Verderben hat Wurzel gefaßt. — Und wo ist noch ein Winkel der Erde, da es nicht dem bösen Manne, dem raubbegierigen Herrn der Schöpfung einfiel, dem armen fehdelosen Weibe Schlingen zu legen — und es dann treulos zu verrathen?

Prinz.

Und doch sollen Sie eben hier in diesem Winkel der Erde unverdorbene Menschen in der ersten Einfalt der Natur vorfinden. Ich will Ihnen Menschen zeigen, so wahr, so menschlich wahr, als sie die Natur der Erde gab — wie die ersten Menschen waren — wie alle Menschen eigentlich seyn sollten, (zu den Wärtern) Geht, holt meine jungen Zöglinge her, und gebt uns das verabredete Zeichen, sobald sie sich nähern (die Wärter gehen ab).

Schmidt soll, wie in der Vorrede zu den preisgekrönten Stücken behauptet wird, neben Marivaux auch Menander für sein Lustspiel benutzt haben; doch ist es uns nicht gelungen, eine genauere Begründung dafür zu finden. Die zahlreichen Fragmente des attischen Komikers bieten keine Anhaltspunkte für diese Behauptung, es sei denn, daß der Weimarische Kommissionsrat eine gewisse Wahlverwandtschaft zwischen beiden Dichtern geahnt habe . . . Hundert Jahre später schrieb Gustave Larroumet, der geistreiche, leider früh verstorbene Biograph Marivaux':[45] *„Ménandre après Euripide, Marivaux après Racine font subir à la comédie une transformation du même genre. Avec eux l'amour comique n'est plus seulement un moyen commode pour imaginer une intrigue et dérouler*

une action, un sentiment utile servant de lien et de prétexte à des sentiments plus interessants et plus forts, mais la cause même et le but de toute conception dramatique, celui qui inspire tout, auquel tout est subordonné, dont tout porte la marque, qui donne à tout le mouvement de la vie. Par suite, les femmes, dont l'amour est le grand mobile et qui ne s'intéressent guère qu'à lui, entrent en maîtresses dans la comédie; le principal objet du poète est de les bien connaître, de pénétrer le secret de leurs sentiments, de déchiffrer les énigmes que ces sphinx inquiétants ne cessent de proposer . . .

Die zwei letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bringen noch einige Schauspiele, die für uns in Betracht kommen. Eines davon, „Das vermeinte Kammermädchen“ ist schon früher besprochen worden.

Eine sorgfältige Bearbeitung von *„La seconde Surprise de l'Amour“* bietet Matthias Georg Lambrecht, der Münchner Schauspieler, unter dem Titel: „Solche / Streiche spielt die Liebe / Ein Lustspiel / in drey Aufzügen / nach dem Französischen / frey bearbeitet / von / Lambrecht /. Aufgeführt auf der

Churfürstlichen Nationalschaubühne / in München /. Augsburg /, bey Conrad Heinrich Stage / 1786.“ — Ohne überflüssige Zutaten, aber auch ohne bedeutende, den Aufbau des Stückes verwirrende Kürzungen, ist das französische Stück zu einem leidlich-deutschen geworden. Hofrätin von Rahm — heißt die junge Witwe; Hauptmann von Behm und Baron von Lambach sind ihre Bewerber; nur Magister Hartensius, stolz auf seinen humanistisch klingenden Namen, hat verzichtet, sich umtaufen zu lassen. Wir werden auf diese Bearbeitung noch im Laufe dieses Kapitels zurückkehren.

Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, der Biograph Schröders, ist der Verfasser einer Übersetzung des einaktigen Lustspieles „*L'Epreuve*“. Der Titel wird wortgetreu mit „Die Prüfung“ wiedergegeben. Was die Übersetzung betrifft, so ist sie jedenfalls nicht zu tadeln. Gallicismen sind selten; die Sprache ist einfach und wohllautend. Als Ort der Handlung müssen wir uns ein Landhaus in Deutschland denken. Krüger hätte ohne Zweifel den Pächter Niklas plattdeutsch reden lassen. Das Lustspiel ist aufgenommen worden in die: — Beyträge, / der vaterländischen Bühne / gewidmet / von / Meyer / Berlin 1793 / bei Johann Friedring Unger.

Mit Johann Friedrich Jünger ist die Reihe der

deutschen Marivauxbearbeiter für unsere Darstellung beschlossen. Zwei Lustspiele von Marivaux hat er für das Wiener Hoftheater übersetzt. *„Le Jeu de l'Amour et du Hazard"* und *„La seconde Surprise de l'Amour"*. Ersteres erschien 1794 in Leipzig (156 S. 8) unter dem Titel „Maske für Maske". Ein gedrucktes Exemplar davon haben wir nicht auffinden können; doch stand uns ein geschriebenes Souffleurbuch ohne Datum, vermutlich aus den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, zur Verfügung. Diese Abschrift (Mannheimer Theaterbibliothek, M. 195 a—b) bietet interessante Einblicke in die Art und Weise, wie man dieses Stück auf der Mannheimer Hofbühne aufzuführen pflegte. Die ursprünglichen drei Akte sind auf zwei zusammengeschmolzen; wichtige Szenen gestrichen, die auseinandergeratenen Teile durch eingefügte Dialoge mühselig verbunden, wie Stücke einer zerbrochenen Porzellanfigur mit Kleister und Papier zusammengefügt werden!

Dem Übersetzer selbst ist ein wichtiger Fehler, der eigentlich eine Verbesserung sein sollte, vor allen anderen Versehen vorzuwerfen. Bei Marivaux entschließt sich Silvia, die junge Braut, ihrem künftigen Manne, als Zofe verkleidet, entgegenzutreten, um ihn besser beobachten zu können und

seinen wirklichen Charakter zu ergründen. Marivaux legt hier, wie in den meisten seiner Stücke die Fäden seiner Intrigue in die zarten Hände einer Frau und läßt sie dann gleichsam durch unsichtbare Liebesgötter weiterspinnen; man könnte kaum etwas Bezeichnenderes für unseren Dichter finden! Jünger läßt den Vorschlag, den Bräutigam durch eine Verkleidung zu prüfen, von Silvias Vater ausgehen und verschiebt damit den Augenpunkt für das ganze Stück in störender Weise. Diese Änderung wurde übrigens, von einem Rezensenten der Halleschen allgemeinen Literaturzeitung, (den 31. August 1796) gutgeheißen, da es so „in der Tat viel anständiger ist."

Die Übersetzung von *„La seconde Surprise de l'Amour"* wurde erst nach Jüngers Tode veröffentlicht, als: Das Recidiv /, ein Lustspiel in drey Aufzügen / Frey nach Marivaux / von / J. F. Jünger / Regensburg, 1803 / bey Montag und Weiß.

In formaler, sprachlicher Hinsicht stehen beide Bearbeitungen auf gleich hoher Stufe; Jüngers Eigenart im Übersetzen besteht darin, daß er — es scheint fast unbewußt zu sein — den Dialog des Originals durch eigene Zusätze verstärkt, erweitert und somit aus den sorgfältig zugestutzten Rosenhecken Marivaux' neue Zweige und Blätter herauswachsen läßt. . . .

Wenn es französisch heißt: *„je la préfère à tous les amis du monde“*, so übersetzt Jünger: „diese Frau ist mir ja ungleich schätzbarer, als alle Freunde des Erdbodens;“ oder: *„j'etais au desespoir, et dans ce moment -là je vous aimois trop pour vous rendre justice; mes reproches vous coutérent des larmes, je ne voulais pas les voir, je voulais que vous fussiez coupable, et vous crussiez l'être, et j'avoue que j'offenserois la vertu même . . .“* — „ich war in Verzweiflung darüber, und meine Liebe zu Ihnen war viel zu heftig, als daß ich fähig gewesen waere Ihnen Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Meine Vorwürfe kosteten Ihnen bittere Thränen, und wie brennen sie mich jetzt auf dem Herzen, diese Thränen: verzeihen Sie mir das, wenn Sie können! “u. s. w.

Es sei gestattet, den Monolog des Pedanten Hortensius in drei verschiedenen deutschen Fassungen anzuführen; nicht nur Jüngers Übersetzungstechnik wird dadurch hervorgehoben, wir gewinnen auch einen Seitenblick in die Entfaltung der deutschen Sprache im Laufe eines halben Jahrhunderts.

Wir lassen Krüger (1747) anfangen:

„Ist es nicht eine wunderliche Sache, daß ein Mensch, wie ich, kein Glück hat. Griechisch und Lateinisch im Kopfe, und nicht 10 Pistolen in der

Tasche zu haben! o göttlicher Homer, o Virgil, und du, o niedlicher Anakreon! eure gelehrten Ausleger haben kaum zu leben; bald werde ich keine Zuflucht mehr haben; vorhin war die Marquisinn wider den Ritter aufgebracht; wie ich sahe; allein den Augenblick habe ich sie im Garten auf das freundlichste mit ihm sprechen gesehen. Was das für Soloecismi in der Aufführung sind. Sollte mich die Liebe wohl hier vertreiben?"

Daneben Lambrecht (1786):

„Ist es nicht zum Erstaunen, daß ein Mann, wie ich kein besseres Glück in dieser Welt macht? Ein voller Kopf, und ein leerer Beutel, ist doch gemeiniglich das Los des Gelehrten. Jener ist bey mir mit Griechisch und Latein. dieser nicht mit 10 Dukaten angefüllt. O göttlicher Homer! O Virgil, und du, fröhlicher Anakreon. Eure gelehrten Ausleger haben kaum das liebe tägliche Brod, bald werde ich nicht mehr wissen, wohin ich mein Haupt, die Hülle meines Verstandes, legen soll. Die Hofräthin war vorhin gänzlich mit dem Hauptmann entzweyt; und so eben sahe ich sie im Garten sich mit ihm auf die gefälligste Art unterhalten. O Weiber! Weiber! müßt ihr denn beständig im Wiederspruch mit euch sein! Wer steht mir dafür, daß mich die Liebe nicht von hier vertreibe!

Und jetzt Jünger! Sein Hortensius scheint in der romantischen Literatur sehr belesen zu sein; seine Sprache ist schwungvoll und bilderreich, wenn ihn die Erregung packt; der dürre Pedant fällt hier völlig aus der Rolle:

„Das gefällt mir gar nicht! Der Baron und die Baronin sind mir ein wenig zu einig. — Wenn mein Mittel etwa verkehrt wirkte? Ich wollte den Baron ausbeißen, und wenn ich ihn gerade dadurch der Baronin näher gebracht hätte? — Die Baronin hat sich feyerlich erklärt, daß sie nie wieder heurathen will; aber dem trau der Henker! Voluntas mulierum est ambulatoria! — Der Baron kann mich nicht leiden: So wie er festen Fuß bey der Baronin faßt, so springe ich! — Das muß nicht sein. Ehe ich mich hier aus dem Brode bringen lasse, eher will ich Himmel und Erde bewegen! Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo! — Aber was ich thun? Was? Fällt mir denn gar kein Stratagem, gar kein Insidien ein? (er schlägt sich vor den Kopf). Nichts! Hohl, wie eine Laterne! — Aber ist es nicht traurig, daß ein Mann, der mit einem Burrman, Scaliger, Gronov, Gravius, Casaubonus, Heine und Ernesti pari passu gehen könnte, daß ein solcher Mann, sage ich, zu elenden Kunstgriffen und Hetzereyen

seine Zuflucht nehmen muß, um Brod zu haben? O du großer Marcus Tullius, der du auf goldenen Teppichen speistest! Göttlicher Flaccus, der du an der Tafel des Augustus, Mäcenas schwelgest! Du süßer Anakreon, dessen Locken von cyprischem Weine träufelten! Und du unsterblicher Aristoteles, der am Hofe des gekrönten Macedoniers auf persischen Polstern ruhete! O ihr Fixsterne am literarischen Horizonte, wenn ihr wüßtet, daß einer euerer ersten Bewunderer und Verehrer morgen vielleicht nicht hat, wo er sein Haupt niederlegt!"

Wir haben unsere Darstellung bis zum Anbruch des 19. Jahrhunderts geführt. Was sich während der letzten Dezennien im Bereiche des deutschen Theaters abspielte, ist von weltgeschichtlicher Bedeutung. Lessing, Goethe, Schiller . . . Eine Umbildung der dramatischen Welt, ungeahnt, gewaltig, in die Tiefe gehend, hatte sich vollzogen. Neue Menschen sollten von der Bühne aus herangebildet, erschaffen werden. Menschen, die aus den dumpfen winkeligen Gassen kleiner Städte, aus den eng ummauerten Gärten der Patrizierhäuser und den Scheinwäldchen fürstlicher Lustschlösser sich hin-

aus sehnten, nach Bergen, Seen, Urwäldern und einsamen Gestaden, um Gottes herrlichstes Geschenk, das menschliche Herz, aus den reinen Händen der Natur zu empfangen. Man versetzte sich in vergangene Zeiten . . . Eiserne Panzer, Schwerter, Schilder klirrten in den Ankleidezimmern der Schauspieler, wo man früher nur Schäferanzüge, Straußenfedern und Seidenmäntel finden konnte. Auch das antike Drama wurde wiedergeboren, aber anders, als Voltaire und Gottsched sich es träumen ließen. Mächtig wirkte die neue Kunstform, die Oper, von Mozart und Gluck aus unbedeutenden Anfängen der Vollendung entgegengeführt . . . Und schon waren die Romantiker im Anzuge mit ihren Schicksalsdramen, Shakespeareübersetzungen, erträumten Königen und Feen! Was hatte in dieser Welt der einsame französische Akademiker zu suchen, der nie über das Begrenzte hinaus wollte, dessen dramatische Kunst so schön zu dem Stile Ludwigs XV. paßte, und dessen Muse gleichsam in einer vergoldeten und bemalten Sänfte an uns vorüberschwebt, von gepuderten Bedienten getragen? Besser stand es noch mit Molière! Die Verehrer Shakespeares konnten Manches bei ihm finden, das sich, neben die Komödien ihres Meisters gestellt, gar nicht farblos und schwächlich aus-

nahm. Man konnte Kraft aus ihm saugen, aus den Charaktergestalten Menschen herausschälen, die dem Geiste der romantischen Dichtung entsprachen ... Bei Marivaux war dieses ausgeschlossen.

Gleich die ersten Monate des neuen Jahrhunderts bringen einen kritischen Aufsatz über ihn, der an rücksichtsloser Schärfe und Kälte nichts zu wünschen übrig läßt. Es ist der von Professor Jakobs, in den Nachträgen zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste, Leipzig 1800. Mit Geringschätzung, fast mit Verachtung wird Marivaux' Talent einer Prüfung unterzogen. Unerfreulich ist das Ergebnis! „Eine außerordentliche Beweglichkeit, ein lebhafter und reger Witz, ein scharfer, vorzüglich auf Kleinigkeiten gerichteter Beobachtungsgeist, und gerade so viel Einbildungskraft, als erforderlich ist, um einen Gedanken zu schminken und ein Bild auszuführen, aber nicht genug, um lebendige Gestalten aus dem Innern herauszuschaffen — dies sind im allgemeinen die Grundzüge eines Geistes, wie ihn Marivaux von der Natur erhalten hatte. Sterbliche dieser Art sind für die Gesellschaft gemacht." Es folgt ein Vergleich mit Molière: „Man darf aber nur die Werke beyder Dichter vergleichen, um den Mann von Genie und den witzigen Kopf durch scharfe

Grenzlinien unterschieden zu finden. Molière ist in jedem seiner zahlreichen Stücke neu. Jedes ist eine Welt für sich . . .“ Und etwas weiter von Marivaux: „Wir glauben ein Marionetten-Theater zu sehn, auf welchem immer die nemlichen Puppen, nur in veränderter Kleidung spielen. Überall dieselben Manieren, dieselben Ausdrücke und beynahe dieselben Begebenheiten. Der strahlende Flitterputz bedeckt den unbeseelten Stoff nur schlecht, und alle Lebhaftigkeit und Gewandtheit, mit welcher diese Puppen bewegt werden, läßt uns doch die Hand nicht vergessen, die sie regiert. Wenn Molière das Genie eines großen Mahlers besaß, so hatte Marivaux dagegen das Talent einer Putzmacherin, die denselben Stoff in mannichfaltige Formen zu drücken und ihm immer einen Schein von Neuheit zu geben weiß.“

Die wenigen Freunde, die Marivaux behielt, gehören geistig dem verflossenen Jahrhundert an. Friedrich Ludwig Schröder hat zeitlebens an der Überzeugung festgehalten, daß die französischen Stücke von Marivaux, Destouches u. a. bei dem Publikum denselben großen und bleibenden Beifall finden könnten, wie „vor funfzig Jahren“, vorausgesetzt, daß sie eine „bessere Sprache“ bekämen und „die Unnatürlichkeit ihrer Einheit verlören . . .“

Noch 1812 ließ er den „unvermutheten Ausgang“ von Marivaux auf seiner Bühne spielen, ohne allerdings nennenswerten Anklang zu finden. Bitter klagt er über das Hamburger Publikum, es wolle nur „pomphafte Redensarten lärmende Aufzüge, erhabene Poesie oder ausgelassene Possen“.

Bemerkenswert ist es, daß zu derselben Zeit auch in Frankreich eine starke Strömung gegen Marivaux und den von ihm vertretenen dramatischen Stil sich fühlbar machte. Fast allgemein wurde er für herzlos, für oberflächlich erklärt. Verächtlich zuckte man die Achsel über seine schon von Voltaire als *Marivaudage* verspottete Manier. Geoffroy, der Kritiker der *Débats*, sprach nur die herrschende Ansicht aus, wenn er 1801 folgende Kritik zu Stande brachte.[46] *„Chez lui l'esprit et le mauvais goût sont continuellement aux prises; sans cesse il se tourmente pour se défigurer lui-même; sa manie la plus bizarre est de donner à la métaphysique un jargon populaire et grossier, de travestir la galanterie et la finesse en style bas et trivial, d'affubler ses madrigaux d'expressions bourgeoises et familières; ses pensées les plus belles sont revêtues de haillons. Il valait mieux les laisser toutes nues . . . Un autre défaut insupportable de Marivaux, c'est sa malheureuse abondance, c'est*

son intarissable babil. Quand il fait parler une femme, on dirait qu'il ouvre un robinet; c'est un flux de paroles qui ne s'arrête point. Cette verité de moers est pénible et fastidieuse . . .

Es mußten vierzig Jahre vergehen, bis man es lernte, Marivaux milder zu beurteilen. Ja, es trat sogar eine gewisse Reaktion ein, von der alternden Romantik unterstützt. Der Orient, das Mittelalter, das ferne Amerika, Spanien und Italien hatten bisher den romantischen Dichtern Stimmung und Farben gegeben, jetzt sehnte man sich in das 18. Jahrhundert zurück, nicht um der Aufklärung willen, sondern um wieder einmal den Blumenduft zu atmen, der den Gärten von Versailles entströmte, um Goldflitter und Seide knistern zu hören. Neben Watteau, Boucher und Rameau wurde Marivaux gleichsam zum poetischen Interpreten seines Jahrhunderts auserwählt und so ist es geblieben; noch jetzt wird vor bühnenkundigem Publikum das eine oder das andere von seinen Lustspielen in der *Comédie française* aufgeführt; seine Frauenrollen haben für den heutigen Franzosen an Geist und Anmut nichts eingebüßt . . .

In Deutschland ist Marivaux so gut wie vergessen. Nur der Literarhistoriker ist gezwungen, ihn zu lesen. Es wäre ein undankbares Unternehmen

deutsche Marivauxbearbeitungen des 19. Jahrhunderts nachweisen zu wollen. Vereinzelt fanden wohl Aufführungen von diesem oder jenem seiner Lustspiele statt; bekanntlich versuchte der Hamburger Dichter Bärmann an dem „Bauer mit der Erbschaft“ ein Plagiat zu begehen . . . Im Wesentlichen aber erging es Marivaux, wie den meisten französischen Bühnendichtern seiner Zeit: seine Werke wanderten in die entfernten Winkel der deutschen Theaterbibliotheken um nie wieder hervorgeholt zu werden. Schicksalsvoll sind für ihn Goethes Worte[47] geblieben . . . „Die Geschichte seines erworbenen und wieder verlorenen Rufes ist die Geschichte so vieler andern, besonders bei dem französischen Theater.“

Anmerkungen.

[1] *Vgl. Jean Jacques Olivier. Les Comédiens Français dans les Cours d'Allemagne au XVIII siècle. Deuxième série: La cour Royale de Prusse. p. 109.*

[2] Ibid.

[3] *Jean Fleury. Marivaux et le Marivaudage. Paris 1881. p. 292.*

[4] Nachträge zu Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste. Sechster Band, erstes Stück, 1800 Leipzig.

[5] In der Stadtbibliothek zu Hamburg. Vgl. E. J. von Reden-Esbeck. Caroline Neuber. Leipzig 1881, S. 105.

[6] Ibid. S. 107 ff.

[7] Ibid.

[8] Vgl. Goedeke, III, S. 359.

[9] Hans Devrient. Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Theatergeschichtliche Forschungen, Bd. XI, S. 10.

[10] J. Krüger: Die mit den freyen Künsten verschwisterte Schauspielkunst.

[11] H. Devrient S. 224.

[12] Je ein Exemplar davon in Wolfenbüttel, Marburg und Mannheim (Theaterbibliothek).

[13] Hamburgische Dramaturgie. 28. Stück.

[14] Chronologie des deutschen Theaters. Neu herausgegeben von Paul Legband S. 83.

[15] Vgl. Wilhelm Wittekindt, Joh. Christian Krüger. Berlin 1898, S. 105.

[16] Vgl. die vorhergehende Anmerkung.

[17] Hamb. Dramaturgie. 18. St.

[18] Vgl. Wittekindt S. 107.

[19] Ibid. S. 28.

[20] Einleitung von J. F. Löwen zu Krügers Werken; Leipzig 1763, vgl. Wittekindt S. 5.

[21] Ibid. S. 111.

[22] Wir haben unseren französischen Texten folgende Ausgabe zu Grunde gelegt: *Le | Théâtre | De Monsieur | De Marivaux | de L'Académie Françoise. | Nouvelle Edition | Tome Premier | A Amsterdam et A Leipzig, | Chez Arkstee et Merkus, | MDCCLIV.* vier Bände.

[23] Der Betrug der Liebe, I. Akt, 2. Auftritt.

[24] II. Auftritt.

[25] Hamb. Dramat. 28. St.

[26] H. Devrient S. 133.

[27] Hermann Uhde. Konrad Ekhof. (Der Neue Plutarch, Vierter Teil, Leipzig 1876) S. 200.

[28] Ibid. S. 151 ff.

[29] H. Devrient S. 176 ff.

[30] Ibid. S. 203.

[31] Eine Wiederholung dieses Druckes trägt die Jahreszahl 1765.

[32] Uhde, S. 152.

[33] E. Devrient Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Zweiter Band, Leipzig 1848, S. 291.

[34] Uns ist nur eine Wiederholung des ersten Druckes der Wiener Schaubühne von 1749 zugänglich gewesen. Die Übersetzung muß schon vor dem soeben erwähnten Jahre verfaßt worden sein und gehört also zu den älteren Bearbeitungen des Marivaux.

[35] S. Anmerkungen zum 18. Stück.

[36] § 200, I, 21.

[37] I. Akt, 1. Auftritt.

[38] II. Akt, 5. Auftritt.

[39] Vgl. F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder, Zweiter Teil, Erste Abteilung, Hamburg 1823, S. 33. Die Vorstellung wurde in Altona, 1787 gegeben.

[40] Vgl. Goedeke, V. S. 301.

[41] Der volle Titel des ersten Bandes der Sammlung lautet: Theatralische / Belustigungen / Nach / Französischen Mustern / Erste Sammlung / Frankfurt und Leipzig / bey Johann Garbe / 1765. — Das Titelbild ist mit einem Kupferstich geschmückt, der verschiedene Gartenblumen darstellt mit der Überschrift: „Aus dem Guten das Beste“. Ein Exemplar dieser Sammlung in Heidelberg, Universitätsbibliothek.

[42] Ein Exemplar in der Herzogl. Bibliothek in Gotha.

[43] Über Gotter und seine dramatische Produktion

vgl. Rudolf Schlösser. Friedrich Wilhelm Gotter. Theaterg. Forsch. B. X. 1894.

[44] R. Schlösser. S. 241.

[45] *Gustave Larroumet. Marivaux. Nouvelle Edition. Paris 1894.* S. 192 ff.

[46] *Vgl. Francisque Sarcey. Préface au Théâtre choisi de Marivaux, publié en deux volumes par F. de Marescot et D. Jouaust Paris.*

[47] Anmerkungen zu Rameaus Neffen.

C. F. WINTER'SCHE BUCHDRUCKEREI.

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Samuel Friedrich Sauter

Ausgewählte Gedichte.

Eingeleitet und herausgegeben

von

Eugen Kilian.

Mit 2 Bildern. (Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission. Neue Folge 5.) gr. 8°. geheftet 1 M. 20 Pf.

„Wer harmlose, gemüt- und humorvolle Dichtungen aus beschränktem Kreise naiv genießen kann, der wird an den Gesängen des Schulmeisters Sauter seine Freude haben und dem Herausgeber aufrichtig dafür danken, daß er diesem in der Literaturgeschichte seines engeren Heimatlandes ein bescheidenes Ehrenplätzchen gewahrt hat."

(Mannheimer Geschichtsblätter.)

„. . . Wer dieses kuriose Buch in die Hand nimmt, dem werden Stunden und Tage reinster Heiterkeit beschieden sein, zumal wenn er etwas süddeutschen Humor mitbringt, der auch vor kleinen Derbheiten nicht erschrickt. Obwohl ich beim Lesen dieses Büchleins unter etwas betrübten Umständen in einer chirurgischen Klinik lag, mußte ich doch beim Lesen dieser „Gedichte" oftmals so gewaltsam, anhaltend und laut lachen, daß ich fürchtete, meine nichtsahnenden Zimmernachbarn könnten glauben, ich gehöre in eine andere Klinik als die chirurgische. Die komische Wirkung einer großen Anzahl der Poesien Sauters ist nämlich deshalb so stark, ja unwiderstehlich, weil sie vom Dichter alles eher als beabsichtigt war. Sauter behandelt oft die ernstesten Dinge von der Welt und will auch einen durchaus ernsten Eindruck machen. Aber bei der Ausführung vergreift er sich naiverweise in den Mitteln so sehr, daß der Gegensatz des Gewollten und des Erreichten uns die Lachtränen in die Augen treibt. . . ." (Tägliche Rundschau.)

Neue Rätsel für Groß und Klein.

Von

Leo Ziegler.

gr. 8°. geheftet 1 M. 20 Pf., fein Leinwandband 2 M.

Der Verfasser hat sich als Rätseldichter bereits einen Namen gemacht. Schon seit einer langen Reihe von Jahren veröffentlichte er in Jugendzeitschriften, Familienblättern und Zeitungen Rätsel der verschiedensten Art, die großen Beifall gefunden haben. Über die erste Sammlung dieser weit zerstreuten Rätselgedichte schrieb Julius Lohmeyer: „Einmal eine Sammlung von Originalrätseln, an deren formschöner, geschmackvoller Durchbildung, an deren poetischem Gehalte und allverständlicher Charakteristik wir uns voll erfreuen können. Hier hat ein Künstler sinnige Rätseldichtungen geschaffen, die sich dem Besten auf diesem Gebiete würdig anreihen." Im „Daheim" wurde das Büchlein mit den Worten empfohlen: „Diese Originalrätsel erheben sich weit über das Niveau des Alltäglichen. Der Verfasser ist Meister in der Form, und seine Rätsel bekunden überall großes Geschick und feinen Geschmack in der Wahl wie auch in der Bearbeitung der betreffenden Stoffe." Auch die hier vorliegende neue Sammlung zeichnet sich durch feinen Geschmack, anmutige Frische, hohe Formvollendung und wahrhaft dichterischen Schwung aus, so daß wir das schöne Büchlein allen Rätselfreunden sowie allen Freunden der Poesie bestens empfehlen können.

Carl Winter's Universitätsbuchhandlung in Heidelberg.

Jenseits des Alltags.

Gedichte

von

Max Graf Bethusy-Huc.

8°. geheftet 1 M. 20 Pf., fein Leinwandband 2 M.

Flutwellen.

Neue Dichtungen von Otto Frommel.

8°. geheftet 2 M., fein Leinwandband 3 M.

. . . Wir gestehen, daß wir eine helle Freude an seiner „Flutwelle" hatten, und daß uns die Lektüre nicht mehr losließ bis zum letzten Gedicht.

(Literar. Zentralblatt.)

. . . Von einem ist dabei wenig die Rede gewesen, der doch mehr Beachtung verdient als mancher der Genannten. Es ist das Otto Frommel, der unter dem Titel „Flutwellen" neue Gedichte darbietet, die weder durch „der Tendenz Verpfefferung" noch durch Pessimismus der Modernen Aufsehen zu erregen suchen, aber deren Naturssinn und rein und voll klingende Verse wohltuend zum Herzen sprechen . . .

(Deutsche Rundschau.)

. . . Wer überhaupt echte Lyrik zu genießen versteht, wird nach jeder Zwiesprache mit dieser zartsinnigen und doch glutvollen, liebenswürdig schalkhaften und doch eines tiefen, kraftvollen Ernstes fähigen Dichterseele sich reich beschenkt, erquickt und gehoben fühlen.

(Leipziger Tageblatt.)

Schon durch ihre Form und Sprache empfehlen sich diese Gedichte. Es liegt in ihnen sehr viel Wohllaut, manches hört sich, wenn man es liest, wie Musik an.

(Schwäb. Merkur.)

Allemannische Gedichte

von **Johann Peter Hebel**

auf Grundlage der Heimatsmundart des Dichters für Schule und Haus herausgegeben von Otto Heilig.

8°. in fein Leinwandband 1 M. 20 Pf.

Die erste mit genauer Lautschrift versehene Ausgabe, auf Grund der jeder Deutsche gleichviel welchen Sprachgebietes, die Gedichte genau in der Mundart des Dichters lesen und verstehen kann! In Hebels Gedichten spiegelt sich das Leben, die Denkart und Gesittung seiner Heimat und ihrer Bewohner aufs allertreueste ab, und zugleich liegt über denselben ein warmer Hauch von Poesie und tiefer Gemütsinnigkeit. Ihre Bedeutung gründet sich nicht nur auf ihre naive Frische, sondern auch auf die Allgemeinverständlichkeit ihres Anschauungskreises. Der Dichter lebt in und mit der Natur, er belebt sie ganz im Sinne der einfachen Menschen, für die er zunächst dichtet. Gesunde und echt deutsches Empfinden liegt allen Gedichten zugrunde. Goethes anerkennende Urteile über Hebels Gedichte sind bekannt.

C. F. Winter'sche Buchdruckerei.

PQ
2003
Z5G65

Golubev, Viktor Viktorovich,
1879-
Marivaux' Lustspiele in
deutschen Ubersetzung

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY